20 Pfennig. 12 Kr. ö. W.

Universal-Bibliothek

1661

Jeder Band ist für 20 Pfennig einzeln käuflich

Musiker-Biographien.

Vierter Band:

Liszt.

Erster Theil

von

Ludwig Nohl.

Leipzig.
Verlag von Philipp Reclam jun.

Musiker-Biographien.

Vierter Band:

Liszt.

Von

Ludwig Nohl.

Erster Theil.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Biographie Liszts

von

Ludwig Nohl.

„Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers!"

Im Gegensatze zu dem Verfahren bei den ersten Biographien lassen wir diesmal, sowie es auch der Meister in seinem gewaltigsten Oratorium gethan, das Leben des Helden durch seine Thaten sich selbst erzählen, die sich denn ebenfalls in steter Steigerung vor uns aufrollen.

Da ist zunächst seine erste Jugendzeit mit ihrer unbegreifbaren Virtuosenschaft. Es ist ein wahres Erdrücken der Schlangen in der Wiege, so spottet diese Kraft jeder Hemmung und Schwierigkeit in der Darstellung ihrer Kunst. Da ist die Aufnahme neuer Keime aus dem ewig fruchtbaren Naturleben, vor allem aus der dämonischen Welt der Zigeuner. Da ist jenes Aufleuchten des großen Menschen in dem großen Künstler: es ersteht an der Reibung mit einem verwandten Genie, dem aber anders als bei Liszt selbst, das Letzte, was auch dem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt, der Genius der Menschheit nicht aufgegangen war, — wir meinen den großen Geiger Paganini, — und es bethätigt sich dann sofort mächtig in der Berührung mit dem einzig ebenbürtigen Künstler, der ihm im Leben begegnete, dem er selbst aber auch durchs ganze Dasein treu die große That verwirklichen half, die wir heute in unserem „Bayreuth“ besitzen.

Da ist ferner in bewundernswerther Vielseitigkeit die thätige Antheilnahme an sämmtlichen entscheidenden geistigen Fragen der Zeit und der Menschheit: wir erfahren es staunend aus der stattlichen Reihe der „Gesammelten Schriften“, die soeben vor uns sich aufthürmen. Da ist seine epochemachende neue Kunstthat, die Erschaffung der

„Symphonischen Dichtung“: sie ergab sich ihm aus solcher Betheiligung an allem, was Poesie und Leben heißt, wie von selbst. Da ist, alles krönend, das letzte und höchste Ziel, das er selbst sich gesetzt, die Erneuung der Kirchenmusik. Wir versuchen auch dem Laien wenigstens das Entscheidende dieser Hochthat annähernd zu verdeutlichen.

Und damit auch nichts Wesentliches in der Skizzirung eines solchen fast überreichen Lebens fehle, begegnen wir dem Genius zuletzt noch persönlich in seiner Schöpfung, als „Meister“! Aber so viel liebende Güte auch hierbei walten möge, es ist nicht wie Ludwig Richters gemüthlich-gemächlicher Bienenvater, es ist wie Michelangelo's gewaltiger „Herr“, dem die soeben geschaffene Eva sich demuthvoll beugt, es ist wie Prometheus unter den geliebten Geschöpfen, die sein Hauch erst zum Leben beseelen will. Und in welchem Maße dies gelungen, weiß die Welt aus der großen Zahl seiner Meisterschüler, deren stolze Namen uns das ganze Bild umrahmen.

So wandeln wir selbst hier wie in einer neuen Schöpfung und erkennen, daß unsere Tage auch in der reinen Kunst der Töne keinem anderen Zeitalter etwas nachzugeben haben, daß sie vielmehr dem großen Besitz der Vergangenheit manch herrlichst dauerndes Edelstück hinzugefügt haben.

---

1. „Les préludes.“

„Wieder ein junger Virtuose, gleichsam aus den Wolken heruntergefallen, der zur höchsten Bewunderung hinreißt. Es grenzt ans Unglaubliche, was dieser Knabe leistet, und man wird in Versuchung geführt, die physische Möglichkeit zu bezweifeln, wenn man den jungen Riesen Hummels schwere Composition herabdonnern hört,“ so lautet ein Wiener Bericht über den kaum elfjährigen Knaben, und nur ein Jahr später hören wir Paris förmlich Wunder schreien über diese nie gesehene Erscheinung: wie einst bei dem Knaben Mozart in Neapel muß auch hier das Clavier herumgedreht werden, damit man sehen könne, was man blos zu glauben nicht vermöge. Dabei werden die liebenswürdigen menschlichen Eigenthümlichkeiten des jungen Künstlers angedeutet, die später ebenso das Entzücken aller Welt wurden wie sein Spiel. „Seine Augen glänzen von Leben, Muthwillen und Freude, er wird nicht zum Clavier geführt, er fliegt darauf zu, man klatscht, und er scheint überrascht, man klatscht von neuem, und er reibt sich die Hände,“ heißt es hier, und dann wird das nationale Element, der begeisterte Ungestüm und die sichere Originalität, wie andererseits bezeichnenderweise der „männlich stolze Ausdruck“ hervorgehoben, der ihn eben als „hungarisches Wunderkind“ zeichne. Wir wollen diesen Spuren seiner Eigenthümlichkeit nachgehen, und zwar vor allem nach einem längeren biographischen Berichte, der offenbar in den Hauptzügen seiner eigenen Mittheilung entsprossen, am Anfange der dreißiger Jahre in der ersten Pariser Musikzeitung, in der vor wenig Jahren eingegangenen „Revue et gazette musicale“ stand.

Franz Liszt ist am 22. October 1811 zu Raiding bei Oedenburg geboren. Das Kometenjahr erschien seinen Eltern als eine gute Vorbedeutung seiner Zukunft. Der Vater, einer unbegüterten altadligen Familie angehörig, ward früh in Eisenstadt Rechnungsführer bei jenem Fürsten Nicolaus Esterhazy, der noch Joseph Haydn zu seinem Capellmeister hatte, und wenn er dem verehrten Meister des Quartetts persönlich auch meist nur im Kartenspiel nahe trat, das derselbe als einzige Erholung von seiner stets angestrengten Arbeit übte, so weilte er hier doch immer in einer Sphäre, die von nichts Geistigem so sehr wie von der Musik erfüllt war und daher seinem eigenen Innern die reichste Nahrung bot. Denn auch jener beste Schüler Mozarts, der ausgezeichnete Clavierspieler Hummel, geb. 1778 zu Preßburg, wirkte jahrelang als fürstlicher Capellmeister in Eisenstadt und Esterhaz, und der Vater Liszt ward ihm persönlich näher befreundet. Niemand hielt ihn als Clavierspieler so hoch wie er, sein Spiel hatte ihm einen unvergeßlichen Eindruck gemacht. Aber er war auch selbst von Natur in hohem Grade musikalisch, spielte sogar fast jedes Instrument, besonders Clavier und Cello, und war nur durch die Ungunst der Familienverhältnisse abgehalten worden, sich zum völligen Musiker auszubilden. Um so mehr übertrug er jetzt alle Träume und Hoffnungen des Künstlerthums auf den ältesten Sohn, dessen seltene Anlagen sich schon früh zeigten. „Du bist vom Schicksal bestimmt, du wirst jenes Künstlerideal verwirklichen, das meine Jugend vergeblich bezaubert hielt, in dir will ich mich verjüngen und fortpflanzen," sagte er oft zu ihm. Und so sehr erschien ihm schon jetzt alles in des Knaben Dasein von Bedeutung, daß er ein Tagebuch über ihn führte und darin „mit der kleinlichsten und ängstlichsten Pünktlichkeit eines zärtlichen Vaters" seine Aufzeichnungen machte. Da heißt es denn zunächst aus der Erinnerung jener Kindeszeiten:

„Nach der Impfung begann eine Periode, worin der Knabe abwechselnd mit Nervenleiden und Fieber zu kämpfen hatte, die ihn mehrmals in Lebensgefahr brachten. Einmal, in seinem zweiten oder dritten Jahre, hielten wir ihn für todt und ließen seinen Sarg machen. Dieser beunruhigende Zustand dauerte bis in sein sechstes Jahr fort. In seinem sechsten Jahre hörte er mich ein Concert von Ries in Cismoll spielen. Er lehnte sich ans Clavier, war ganz Ohr. Am Abend kam er aus dem Garten zurück und sang das Thema. Wir ließen's ihn wiederholen, er wußte nicht, was er sang: das war das erste Anzeichen seines Genies. Er bat unaufhörlich, mit ihm das Clavierspiel zu beginnen. Nach drei Monaten Unterricht kehrte das Fieber zurück und nöthigte uns zur Unterbrechung. Die Freude am Unterricht raubte ihm nicht die Lust, mit Kindern seines Alters zu spielen, obwohl er von nun an mehr für sich allein zu leben suchte. Er blieb sich in seinen Uebungen nicht gleich, doch immer folgsam bis in sein neuntes Jahr. Dies war der Zeitpunkt, wo er zum ersten Male öffentlich spielte und zwar zu Oedenburg. Er spielte ein Concert von Ries in Esdur und phantasirte. Das Fieber hatte ihn ergriffen, schon ehe er sich ans Clavier setzte, und ward durch das Spielen noch verstärkt. Schon lange zeigte er großes Verlangen, öffentlich zu erscheinen, er bewies dabei viel Unbefangenheit und Muth."

Was aber war, unterbrechen wir hier zunächst den Bericht, die lebendige Quelle dieser inneren Hingebung an die Kunst so wie der heiße Trieb, sie öffentlich zu zeigen? Weder Ferdinand Ries, der blos die Allüren seines großen Lehrers Beethoven nachahmte, oder auch Mozarts Schüler Hummel, der Haydn bei Esterhazy nachgefolgt war, noch dieser große Vater der modernen Instrumentalmusik selbst, sie konnten nicht entfernt jenes „Genie des Vortrags" erzeugen, von dem man schon damals die ersten Wunderdinge sah und das eben selbst wie ein schöpferischer Drang

diese jugendliche Seele erfüllte und mit heißer Sehnsucht zum Ausdruck seiner selbst, zum öffentlichen Vortrag trieb. Denn da heißt es in einem Pariser Bericht der Schumannschen Musikzeitung von 1834, er spiele oft „zart und sanft elegisch“, dann wieder „mit einer sich selbst zerknirschenden Leidenschaft“, feurig, ja wüthend, so daß man meine, das Clavier müsse unter seinen Fingern zerbrechen, man höre ihn während des Spiels oft stöhnen, röcheln, man sehe ihn Kopf, Augen, Hände, den ganzen Oberleib nach allen Seiten hin heftig bewegen. Ja einmal war er dort ohnmächtig vom Clavier herabgesunken. Woher diese unerhörte Hingabe an die Musik, woher dieses, man möchte sagen Sichausleben der Seele in seinem Spiel?

Es giebt ein seltsames Volk, das vom Himalaya verbreitet bis zum Ebro und dem schottischen Hochlande, nichts auf dieser weiten Gotteswelt besitzt als — sich selbst und die Natur. Nicht Haus noch Herd, nicht Staat noch gesellschaftliche Ordnung binden es, es hat keine ständige Thätigkeit, keinen Beruf, der aus Pflicht und Neigung ein festgekittetes Dasein ausmachte, es hat keine Sitte, keine Kirche, keinen Gott! Und dennoch lebt dieses Volk seit den Jahrhunderten, die wir es kennen, unverändert in Art und Zahl, doch nirgends fixirt. Es sind die Zigeuner, die so scheinbar nichts besitzen, was die Erde dem Menschen bietet und das Leben lebenswerth macht. Zudem noch, wo sie sich zeigen, auf das Innerlichste sind sie verachtet oder doch gering geschätzt. Ja wohl haben sie nichts und sind wie ein von Gott ewig verlassenes, ewig elendes Stück Menschengeschlecht. Aber eins haben sie, und trotz unserer Cultur und Kunst, ihre Musik! Und wie sie nun in der Natur die vollen Wonnen eines Daseins empfinden, das ganz frei ist, frei von allem, was die nächste Regung und Neigung hemmt, so lassen sie in ihren Weisen, vor allem aber in dem improvisirten Vortrag derselben, die ganze gottgegebene Freiheit der inneren Empfindung in all ihren

Wallungen vom stolzesten menschlichen Bewußtsein bis zur allerinnigsten Sehnsucht der Seele nach Mittheilung an gleichfühlende Wesen ertönen: es ist, als wäre ihnen diese Musik Welt und Gott, Leben und Glück, Sonne und alles Gedeihen der Welt, das wir in unserem eigenen Innern antheilvoll widerhallen fühlen. So hat Liszt selbst uns in einer eigenen bemerkenswerthen Schrift die Unbegreiflichkeit der Fortdauer dieses in Atome aufgelösten altindischen Menschenstammes zu lösen gesucht, so erklärt sich die größere Unbegreiflichkeit, daß ein solches, aller sittlichen und geistigen Lebensbasis entbehrendes Volk eine Kunst, und zwar eine von solcher Originalität, Tiefe und Kraft besitzt. Hören wir ihn selbst aber weiter, um die Wunderwirkung seines eigenen Vortrags zu erfassen.

„Das Andenken der Zigeuner verknüpft sich mit meinen Kindheitserinnerungen und einigen ihrer lebhaftesten Eindrücke", schreibt in den fünfziger Jahren der weltberühmte „Zauberer aus Ungarland". „Später wurde ich wandernder Virtuose, wie sie es in unserem Vaterlande sind. Sie haben die Pfähle ihrer Zelte in allen Landen Europas aufgestellt und ich durchlief das wirre Netz von Wegen und Pfaden, auf dem sie im Laufe der Zeiten umherirrten, in einigen Jahren ihre geschichtlichen Geschicke gewissermaßen in gedrängtem Bilde wiederholend. Ich blieb dabei gleich ihnen der Bevölkerung jener Länder fremd, verfolgte gleich ihnen mein Ideal in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur." Und nun gesteht er sich im Aufwachen jener frühesten Erinnerungen, daß wenig Dinge in jenen ersten Lebenstagen ihn so lebhaft ergriffen haben, wie das von den Zigeunern an der Schwelle jedes Palastes, jeder Hütte aufgegebene Räthsel, wenn man ihnen das Almosen spendete, um ein paar leise ins Ohr geflüsterte Worte oder ein paar laut gespielte Tanzmelodien, um ein paar Lieder, wie sie kein Minstrel singt, bei welchen Liebende in Entzücken versinken

und welche Liebende doch nicht selbst erfinden können! Wie oft habe er sich nicht um Lösung dieses Zaubers gefragt, der über allen walte und von keinem unter ihnen gebrochen werde. Als schmächtiger Lehrling eines strengen Meisters, eben seines Vaters, habe er noch keinen andern Ausblick in die Welt der Phantasie gekannt, als das architektonische Gerüst künstlich aneinander gereihter Noten, und wenn wir dabei an altväterische Componisten wie jene Hummel und Ries denken, so glauben wir ihm doppelt, daß es ihn reizen mußte, den Zauber zu erfassen, den da sichtbarlich vor aller Augen diese schwielenbedeckten Hände ausübten, wenn sie mit den Pferdehaaren über die elenden Instrumente strichen oder so gewaltig herausfordernd das Metall erklingen ließen.

Und nun erfahren wir, wie diese Kinder der Natur mit ihrer, dem geheimsten und unwillkürlichsten Regen der Empfindung entsprossenen Kunst ihn beschäftigten und ihm förmlich einen inneren Neid um ihre unwiderstehliche Wirkung in die des Neides sonst völlig unfähige Seele warfen. Seine wachen Träume seien von diesen kupferfarbigen, durch den Wechsel der Jahreszeiten und ausschweifender Erregung jeder Art frühzeitig welken Gesichtern erfüllt gewesen, von diesem trotzigen Lächeln, den fahlrothen Augen, wo neben Blitzen, welche glänzen ohne zu leuchten, eine sardonische Ungläubigkeit lacht. Immer schwebten ihm im Geist ihre Tänze vor, ihre weichen und elastischen, prallenden und herausfordernden Bewegungen dabei. Halb und halb tauchte vor seinem geistigen Blick die Einsicht auf, „daß statt der Reihenfolge neblig glanzloser Tage, wie sie den Hintergrund unserer civilisirten Welt bilden, auf dem sich nur hie und da einige freudestrahlende oder schmerzflammende Momente hervorheben, diese Menschen sich ein tieferes Gewebe von Freude und Leid bilden, welches, wechselnd von Liebe, Gesang, Tanz und Wein, wie von vier Elementen der Wollust und des Taumels erweckt und beschwichtigt werden.“

Seine Seele hatte sich früh mit dem Dämonischen berührt, das wie eine Sphinx im Innern der Natur thront, er hatte die geheimnisvolle Macht jenes Schaffens empfunden, das die Welt bildet und erhält, er fühlte sie als seine eigenste innere Natur und Kraft, und sein Herz mußte im tiefen Bewußtsein dieses Zauberbesitzes um so höher aufjauchzen, als er sich zugleich nicht von jener anderen Seite menschlichen Hochbesitzes ausgeschlossen wußte, von der Cultur und höheren Kunstbildung, die auch diesem tiefsten Ausströmen natürlichen Lebens erst den Adel und die Hoheit des Gedankens leiht. Sein Genie leuchtete ihm hier vor. Aber, daß es ihm wirklich Genie, d. h. schöpferische Kraft blieb, verdankte er dieser steten innersten Berührung mit dem geheimnisvollen Walten der schaffenden Mächte der Natur. Daher auch schon ein Pariser Bericht vom Jahre 1834 über sein und das Spiel des ähnlich dämonischen Paganini sagt, die Musik sei ihnen die Kunst, die den Menschen sein höheres Dasein ahnen lasse und aus dem Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel führe, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spreche.

Verfolgen wir nun, wie die Wirkung dieses Spiels, die also offenbar schon der Knabe selbst durch solches lebendigstes Waltenlassen seines ureigenen Gefühls erzeugte, sein ferneres Schicksal bestimmte. Denn: „wie Tropfen einer geistfeurigen Essenz schlugen die Töne der bezaubernden Geige an mein Ohr," sagt er von dem großen Zigeunervirtuosen Bihary, den er im Jahre 1822 in Wien hörte. „Wäre mein Gedächtnis aus weichem Thon und jede seiner Noten ein Diamantnagel gewesen, sie würden nicht fester darin haften. Wäre meine Seele eine von dem in sein Bett zurückgekehrten Flußgott erweichtes Erdreich gewesen und jeder Ton des Künstlers ein befruchtendes Samenkorn, er hätte nicht tiefer in mir wurzeln können."

Der Vater führte ihn jetzt zum Fürsten Esterhazy, in

dessen Familie ja das musikalische Mäcenatenthum erblich war. Allein: „ich glaube, daß dergleichen nur durch Weiber bei ihm gelingen," schrieb der große Beethoven ein paar Jahre später, als er ihm wie anderen Fürsten seine Missa solennis zur Subscription anbot, und wollte sich überhaupt „keiner guten Denkungsart von ihm gegen sich versehen". Was sollte also hier gegenüber einem solchen bloßen jungen Anfänger in der Kunst Besonderes geschehen? Der Fürst machte ihm ein Geschenk von einigen hundert Francs. „Das war wenig für den Erben von Haydns Mäcen," fügt unser Bericht hinzu. Dagegen in Preßburg, einer größeren und gebildeten Stadt, fand der Knabe eine entsprechende Aufnahme. Ja sechs Adlige, darunter die edlen Grafen Amadee und Szapary setzten ihm auf sechs Jahre ein Gehalt von sechshundert Gulden aus, das des Vaters Wunsch ermöglichte, dem Knaben eine würdige Ausbildung zu geben.

Bald darauf, im Jahre 1821, faßte derselbe denn auch den Entschluß, seine Stelle aufzugeben und sich mit Frau und Kind in Wien niederzulassen. Allein jetzt trat ängstliche Besorgnis seiner Frau, einer geborenen Oberösterreicherin, ein, die ihren Liebling nicht so der wechselvoll bewegten Woge einer Künstlerlaufbahn preisgegeben sehen wollte und zitternd fragte, was werden solle, wenn nach Ablauf jener Zeit ihre Hoffnung sich vereitelt zeige. „Was Gott will!" rief der neunjährige Knabe, der mit stillem Bangen solcher Unterredung gelauscht, ruhig aus und hatte so jeden Einwurf und jede Sorge der Mutter um so mehr besänftigt, als sie selbst ein innig gottergebenes und wahrhaft religiöses Gemüth besaß.

Sechshundert Francs war der ungefähre Verkaufspreis der Mobilien, es hieß also sich einrichten. Der liebenswürdige und bescheidene Karl Czerny war es, den, in Wien angekommen, der Vater zum Lehrer des Knaben erwählte, denn Czerny war eine kurze Weile Schüler Beet-

hovens gewesen und spielte fast alle seine Compositionen auswendig. Doch nur die wundergleiche Begabung des Knaben bestimmte den überbürdeten Lehrer zur Annahme desselben, und als er demselben gar Beethoven zu spielen gab, hatte er bald auch dessen ganze Liebe gewonnen. Denn wie mochte, was Czerny aus pädagogischen Gründen anfangs bestimmt, den trocken pedantischen Clementi ein Knabe spielen, der solchen Feuergeist der Musik in sich trug und solches frei quellende Leben dieser Kunst von Jugend auf mit Ohren genossen hatte? „Wenn er in die Musikläden kam, fand er die Stücke, die man ihm gab, nie schwer genug," sagt unser Bericht. „Einst zeigte ihm ein Verleger das Hmoll-Concert von Hummel, der Knabe blätterte das Heft durch und meinte, das sei eben nichts, das wolle er vom Blatte spielen. Und dies behauptete er auch vor den ersten Clavierspielern der Stadt. Die Herren, über das Selbstvertrauen des Knaben erstaunt, nahmen ihn beim Wort und führten ihn in den Saal, wo ein Clavier stand. Der Kleine führte das Concert mit eben so viel Fertigkeit wie Sicherheit aus." Es war dasselbe, mit dem er ein Jahr später vor Beethoven auftrat.

Denn jetzt hielt es ihn nicht mehr, sich ganz öffentlich zu geben. „Für mich giebt es kein grösseres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen," hatte auch einmal in jüngeren Jahren Beethoven geschrieben, und ein Genie, das die vollste Freiheit und tiefste Wirkung solchen eigentlichen Vortrags vor der Oeffentlichkeit von frühesten Tagen an in persönlichstem Erleben erfahren hatte, sollte nicht diese einzig freie Woge, das offene Meer des großen Publikums suchen? „Ich erinnere mich noch, diesen Virtuosen gesehen und gehört zu haben, dessen männlich schönes Aeußere alle Unterscheidungszüge der Race an sich trug," schreibt Liszt selbst aus jenen Tagen, wo er in Wien zuerst Bihary gehört. „Ich vermag mir noch den gebieterischen Zauber zurückzurufen, den er ausübte, wenn er mit zerstreuter und

zugleich melancholischer Fahrlässigkeit, die gegen die anscheinende Lustigkeit seines Temperaments und den lebhaften Blick, den er gleichsam sondirend in die Seele des Zuhörers warf, scharf genug abstach, seine Geige zur Hand nahm und ihr nun stundenlang, als vergäße er, daß die Zeit auch verfließt, Toncascaden entlockte, die bald wie in wildem Fall hinstürmten, bald wie über sammtweiches Moos dahinrieselten." Schon am 1. December desselben Jahres 1822 hatte der „kleine Herkules" in jenem Concert, wo er Hummels Composition „herabdonnerte", auch das Andante von Beethovens Adur-Symphonie mit einer Arie des damals in Wien vergötterten Rossini auf solche Weise „vereinigt und so zu sagen in einen Teig geknetet", daß der Berichterstatter überwältigt ausruft: Est deus in nobis! Ja wohl waltete ein Gott in dieser schöpferischen Vortragsmacht des Kleinen mit der freien Stirn, der kühnen Nase und dem durch sein großes tiefes Auge förmlich leuchtenden Antlitz, das von dem strotzenden Haar wie von anderen Ausstrahlungen dieser Kraft umwallt erschien. Und dies alles mag unseren ernsten Beethoven, der das Wahre vom Falschen, das Große vom Kleinen selbst so sicher zu unterscheiden vermochte, gedrängt haben nach dem Schluß jenes Concertes vom 13. April 1823, wie dies Liszt selbst erzählt hat, zu dem Knaben hinzugehen, ihn in die Arme zu schließen und zu küssen!

Es hatte schwer gehalten, den alternden Meister in ein solches Concert zu bringen. Seine Kränklichkeit, Harthörigkeit und mancherlei Kummer hielten ihn ja seit vielen Jahren ganz der Oeffentlichkeit ferne. Dazu der Widerwille gegen „Wunderkinder", die allerdings damals grassirten, und ein gewisser Unwille gegen Czerny, den seine eigenen edlen Werke nicht gegen den überall einreißenden eitelsten Virtuosenunfug schützten! Endlich jedoch hatten Ueberredung der Freunde, eigene Gutherzigkeit und das Kunstinteresse gesiegt. Hatte man den Kleinen doch, wie

ihm selbst aufgeschrieben ward, ihm und Mozart in ihrer Jugend gleichgestellt! „Die Gegenwart des berühmten Componisten, weit entfernt, den Knaben schüchtern zu machen, erhöhte seine Einbildungskraft,“ sagt unser Bericht und meldet ebenfalls ausdrücklich, Beethoven habe ihn aufgemuntert, aber in jenem zurückhaltenden Tone, der ihm in jenen letzten Jahren eigen gewesen und den man entweder seinen persönlichen Verhältnissen oder seiner tiefen Schwermuth über Taubheit zuschreiben müsse. Beethovens Leben hat uns den inneren Bestand seiner Seelenverfassung in diesen letzten Jahren, als die Neunte Symphonie mit ihrem „Freude, schöner Götterfunken“ entstand, heute völlig aufgehellt. Man findet ihn nach seinem historischen Zusammenhang dargestellt in dem Buche: „Beethoven, Liszt, Wagner“. Der junge Liszt aber nahm so den Weihekuß freiester Geistesdichtung in seiner Kunst mit auf den Weg in die große Welt.

Denn dahin ging es jetzt, nach Paris, das damals für die künstlerische und vor allem musikalische Production in der That die Welt bedeutete. Zudem fehlte, weil Beethoven selbst nicht mehr in dieser Hinsicht thätig war, in Wien die Gelegenheit voller musikalischen Ausbildung, so wie sie das Pariser Conservatorium unter dem damals weltberühmten Cherubini zu bieten schien. „Der Kleine erfreute sich einer guten Einnahme,“ sagt unser letzter Concertbericht, und diesen Mitteln zur Reise fügten sich bald neue in München hinzu, wo er gar schon mit dem damals sehr renommirten Moscheles zu wetteifern vermochte und sich den „zweiten Mozart“ nennen hörte. Ebenso stand es in Stuttgart. Dann ging's nach Paris.

„Die beiden Fremdlinge machten ihren Besuch bei Cherubini, mit Empfehlungsbriefen vom Fürsten Metternich,“ sagt die Pariser Skizze. „Er empfing sie mit der Antwort: Ein Fremder kann nicht ins Conservatorium kommen! — Der Herr Director vergaß, daß er selbst Italiener war.“

Der enttäuschte Vater gerieth in Verzweiflung. Hatte er doch seine ganze Existenz auf die Hoffnung einer vollen künstlerischen Ausbildung seines Sohnes gesetzt!

Mittlerweile war diese Hoffnung auf Erfolg und künstlerische Vollendung des Knaben dennoch in Fluß gekommen: das Publikum und die Freunde edlerer Kunst selbst vertraten die Stelle der engherzigen und neidischen Zunft und wurden Vater und Pathe zugleich bei diesem wahren Wunderkinde des neunzehnten Jahrhunderts, von dem unser Bericht mit Recht sagt: „Wir glauben, daß kein anderer Zeitgenosse am allgemeinen Borne unserer Zeit so reichlich geschöpft, daß keiner ihre mannigfachen Eigenthümlichkeiten so getreu abgespiegelt hat, wie er." Man rief die Beiden zunächst ins Palais Royal. Es war zu Neujahr 1824. Der Knabe bezauberte alles. Der Herzog von Orleans, später König Louis Philipp, hieß in seinem Entzücken ihn ein beliebiges Geschenk sich ausbitten. „Diesen Hanswurst!" rief der Knabe und zeigte mit dem Finger auf einen schönen Gliedermann, der an der Wand hing.

„Die goldne Kette gieb mir nicht!"

— man erkennt schon hier, wie bei Mozart, das vollständig Eigensuchtslose des echten Künstlers, der stets nur spendet, niemals für sich verlangt. Diese rein menschlichen Züge wie der unvergleichliche Genius in diesem Knaben, der bald schon kein Knabe mehr war, riß fortan mit vollem Ungestüm alles in seine Kreise. Denn hören wir, was sein Jugendbiograph sagt, es wird allen feiner Fühlenden ebenso begreiflich wie anziehend sein:

„Ein Jahr verging und der junge Liszt ward indessen so zu sagen das Spielzeug aller Damen von Paris. Ueberall wurde er geliebkost und gehätschelt. Seine losen Streiche und Possen, seine Launen und Grillen wurden alle angemerkt und vielfach erzählt, alles fand man entzückend. In einem Alter von kaum dreizehn Jahren hatte er Liebe er-

regt, Eifersucht erweckt, Feindschaft entzündet: alles drehte sich um ihn, man war völlig in ihn vernarrt."

Wir vernahmen schon von den öffentlichen Berichten über diese jähe Eroberung der tonangebenden Gesellschaft des damaligen Europa, man findet sie in mehr Ausführlichkeit in eben jener Schrift: „Beethoven, Liszt, Wagner". Der Himmel habe für jenes außerordentliche Kind etwas Außerordentliches gethan, daß es im Alter von zwölf Jahren keinen Nebenbuhler mehr kenne, — und zwar in einer Kunst, in der er das leiste und verstehe, was sicher kein Sterblicher sich rühmen könne, ihm beigebracht zu haben. Das „Genie des Vortrags", dessen Quellen wir oben zu ergründen suchten, ohne jedoch dabei die letzte „verborgene Tiefe" aufdecken zu können, da sie in jener Vereinigung aller eigensten und freiesten Kräfte liegt, welche wir im allgemeinen Individualität und auf das Künstlerische angewendet eben „Genie" nennen, — diese unübertroffene Vortragskunst, die z. B. auf einen Schauspieler wie Talma damals so unwiderstehlich wirkte, daß er eines Abends im italienischen Theater, während man in allen Logen sich um den Knaben riß, ihn von hinten zärtlich umarmte und so innig umschloß, daß der Aermste Mühe hatte, sich loszuwinden, um nur den stürmischen Liebhaber zu sehen, — diese Kunst bildete sich jetzt in der fortwährenden lebendigen Aufnahme seiner Gaben durch ein großes und antheilnehmendes Publikum in Frankreich und England zu ihrer Vollendung aus.

Er, dessen Antlitz mehr und mehr das Gepräge eines Apollo mit dem Typus der beiden königlichsten Thiere, des Löwen und des Adlers gewann, so wie ihn uns ein vortreffliches Bild seiner Jünglingsjahre zeigt, ward selbst bald in seinem Spiele zu jenem „pythischen Gotte, der in glühenden Umarmungen der stolzen Muse ihre verborgensten Geheimnisse entlockt" und die Welt in staunendes Entzücken versetzt.

Den letzten entscheidenden Eindruck für diese seine unerreichte Vortragskunst aber empfing der junge Künstler durch Paganini. Es war die Sprache der unergründlichen Natur, was er hier wie bei den Zigeunern hörte, aber ins Edlere des Geistes übersetzt, ohne daß das Dämonische getilgt gewesen wäre, das so räthselvoll in ihrem Innern thront. Es war im Jahre 1831, als dieser Heros der Violinisten in Paris erschien und mit seinen Concerten alles vor ihm Aufgetretene verdunkelte. Die unglaublichsten Schwierigkeiten wurden in höchster Vollendung überwunden und „erschienen zugleich als nothwendige Ausdrucksmittel besonderer Stimmungen, als Ausdruck des tiefsten Schmerzes oder des ausgelassensten Humors." Liszt, damals neunzehn Jahre alt, ward von diesem Vortrage in innerster Seele getroffen. „Er gewann," sagt ein neuerer Musikschriftsteller, „die Ueberzeugung, daß nur durch neue ungewöhnliche Mittel eine große Versammlung in so beispiellosen Enthusiasmus versetzt werden könne und daß, wie hier der Geige, so auch dem Claviere noch ähnliche ergreifende Wirkungsmittel abzugewinnen seien: — er beschloß, der Paganini des Claviers zu werden."

Daß er mehr wurde, wissen wir Heutigen.

Wir schließen daher diese Präludien seines Lebens mit einigen weniger gekannten Berichten aus dieser „ersten reproductiven Periode" desselben.

Zunächst in jener ausgezeichneten Pariser Musikzeitung, deren vieljähriger Mitarbeiter Liszt selbst war, heißt es vom Jahre 1834, als er zweiundzwanzig Jahre alt war, folgendermaßen: „Sein Vortrag ist seine Sprache, seine Seele. Er ist der poetischste vollendetste Inbegriff aller Eindrücke, die er empfangen hat, alles dessen, wovon er eingenommen ist. Diese Eindrücke, die er allem Anscheine nach vermittelst der Sprache gar nicht wiedergeben und in

klaren und bestimmten Gedanken aussprechen könnte, diese reproducirt er in ihrer ganzen unbegrenzten Ausdehnung mit einer Kraft der Wahrheit, mit einer Gewalt der Natur, mit einer Energie der Empfindung, mit einem Zauber der Anmuth, welche nie erreicht werden können. Aber bald ist seine Kunst leidend, ein Instrument, ein Echo: sie drückt aus, sie übersetzt. Bald ist sie wieder thätig: sie spricht, sie ist das Organ, dessen er sich zur Entfaltung seiner Ideen bedient. Daher kommt es, daß Liszts Vortrag kein mechanisches materielles Exercitium, sondern vielmehr und im eigentlichen Sinne eine Composition, eine wirkliche Schöpfung der Kunst ist."

Dabei werden dann einzelne Begebnisse angeführt, z. B. wie er in Weber's Concertstücke auf seinem Instrumente ein Tutti des Orchesters überwältigt und mit seinem Donner die hundert Stimmen der Instrumente und das tausendfache Bravorufen, das in diesem Augenblicke durch den Saal schallte, übertönt habe. „Woher kommt es, daß wir ganz von selbst, sobald Liszt sich ans Clavier setzt, um die einfachste Sache, ein Caprice, einen Walzer, eine Etüde von Cramer, Chopin oder Moscheles zu spielen, in unserer Brust plötzlich eine Beklemmung, ein Stocken des Athems spüren?" fragt sich dann verwundert dieser Musikfreund und führt darauf besonders seinen Vortrag Beethovenscher Stücke an. „Beethoven ist für Liszt ein Gott, vor welchem er seine Stirne neigt," sagt er. „Er betrachtet ihn als einen Erlöser, dessen Ankunft in der musikalischen Welt durch die Freiheit des poetischen Gedankens, durch die vernichtete Herrschaft verjährter Gewohnheiten sicher bezeichnet ist. Oh man muß ihn eine jener Melodien, eine jener Poesien anstimmen hören, die man mit dem längst gemein gewordenen Namen ‚Sonate' bezeichnet. Man muß seine Augen sehen, wenn er sie aufschlägt, wie um eine Eingebung von oben zu empfangen, und wenn er sie düster wieder auf die Erde heftet. Man muß ihn sehen, man

muß ihn hören und — schweigen. Denn hier fühlen wir nur zu wohl, wie sehr Bewunderung unsere Ausdrücke schwächt."

Aus der gleichen Zeit stammt jener Bericht eines recht nüchternen Deutschen in der Musikzeitung Robert Schumanns. Man wolle in Paris dem jungen Künstler kein Compositionstalent, keine Gedankenproductivität zutrauen. Dagegen habe er die Gedanken der großen Meister sich durch Auffassung und Studium zum Eigenthum gemacht. Um aber sein Spiel zu begreifen, könne man sich nur des Ausdrucks „außerordentlich" bedienen. Er spiele mit einer beispiellosen Fertigkeit und Reinheit, elegant, zart und feurig. Er reiße sich und den Zuhörer hin, ja er mache diesen oft bange um seinetwillen, da man nicht glaube, daß er werde ausdauern können. Wie denn ja der Fall jener Tage berichtet wird, wo er „nach einem allzu anhaltenden Aufwande von Feuer und Ausdruck" der Ermattung erlegen war. „Er besiegt alles, nur seine Nerven wird er nicht besiegen können, denen, fürchte ich, wird er unterliegen," endigt unser Landsmann. „Man sieht mit einem Worte einen ungeheuer nervösen Menschen, der ungeheuer Clavier spielt."

Die Welt weiß heute aus hundert und aber hundert seiner Siegeszüge, daß er in gleicher Weise durch die „Idealität seiner persönlichen Erscheinung" wie durch den berückenden Schönheitszauber seines Spieles als ein anderer Alexander der Große die Welt durchzog und sie nicht blos für die reinsten Genüsse des inneren Lebens eroberte, sondern lebendiger „Zeuge der höchsten Wahrheit und Schönheit" ward, wie sie ein sich ergänzendes Geschwisterpaar, nein im innersten Wesen Eins sind.*)

---

*) Eine ausführliche quellenmäßige Biographie hat sich unter dem Titel „Franz Liszt. Als Künstler und Mensch" Frau Lina Ramann

2. Divertissements hongrois.

Stets wird uns das Wirken des künstlerischen Genius ein zur schweigenden Verehrung zwingendes Räthsel, wie das unbegreiflich schaffende Zeugen der Natur selbst bleiben, von dem es schon nach seinem Namen ein Theil und redendes Abbild ist.

Hingerissenheit des ganzen Innern und wieder heimliches Schaudern vor der dunklen Macht, die wie Natur selbst nicht gut noch böse kennt, wonnevolles Schwelgen in einem Meer von Licht, als beleuchte der erste Schöpfungsmorgen die unermeßliche Fülle seiner Gebilde, und wieder Schrecken und Grauen vor dem Ueberwältigenden dieser Unermeßlichkeit und dunklen Tiefe der zeugenden Urmacht, — mit solchen wechselnden Empfindungen erfüllt uns jede wahrhaft geniale Schaffenskraft, zumal in der Musik, wo uns diese mit Sinnen unfaßbare innere Weltpotenz, die endlos zerstörend schafft und schaffend zerstört, fast von Angesicht zu Angesicht gegenüber tritt.

Woher kommt diesem einzelnen Individuum da eine Macht, die Millionen Herzen bändigt und Jahrhunderten Gesetze der Anschauung und Empfindung dictirt, ja die Grenzen der Schöpfung selbst zu erweitern scheint, indem sie Gebilde und Gestalten schafft, die vorher nicht vorhanden waren? Oder ist's nicht so mit diesen Gestalten der tragischen Dichtung? Leben sie nicht gleich der Antike

---

in Nürnberg zur Aufgabe gestellt. Doch ist bisher nur der erste Band erschienen, der bis zum Jahre 1840 reicht. Der Verleger ist Breitkopf & Härtel in Leipzig.

neben und sogar über der Menschheit ein unvergängliches Leben? Geben uns diese Melodien Mozarts und Beethovens nicht ein ganz neues, anderes Gesicht unseres Geschlechts selbst und baut nicht der ungeheure Leipziger Cantor Sebastian Bach in bloßen Tönen Dome auf, die den Plan des geordneten Weltganzen, das wir Kosmos nennen, im frei überschaulichen Bilde den Sinnen selbst faßbar als das Gotteshaus eines Ewigen darstellen?

Woher kommt, wiederholen wir, dieses unbegreifliche Vermögen, ein Können, dem wir schier das Unerhörte und Unmögliche zutrauen? Ist's Zufall der Naturbegabung, ist's geheimnisvoll innere Verbindung mit Mächten, die der gewohnten Sinnesauffassung entgehen und in Zeit und Raum eine Ausdehnung und Wirkung haben, der wir uns eben mit bewußter Absicht erinnern müssen, um die auserwählten Kinder ihrer unermessenen Schaffenskraft zu begreifen?

Dem dichterischen Genius muß eine unabsehbare Weite der Entwicklung alles höheren geistigen Erschauens vorangehen, ehe er die Strahlen zu einem vollen neuen Sonnenleben der Welt zu sammeln vermag: Homer und Sophokles wie Shakespeare und Goethe setzen für ihr überragendes Schaffen eine ganze Weltperiode der Menschheitsbildung voraus, und Beethoven wußte wohl, was er sagte, wenn er in einem Briefe an Bettina den großen d. h. den wahren Dichter das „kostbarste Kleinod einer Nation" nennt. Die höchste Steigerung der plastischen Anschauung in Verbindung mit äußerster Steigerung jeder technischen Geschicklichkeit durch lange Geschlechter begründete endlich die Möglichkeit der Erscheinung eines Phidias, eines Rafael. Und wer jenen großen Musikbaumeister Sebastian Bach völlig erfaßt hat, der blickt von einer wahren Menschheitshöhe auf ganze Generationen von Geistern hinab, die jene andere Welt lebten und dachten, wo aus bloßen ätherischen

Tonschwingungen die ganze Schöpfung sich zu wiederholen scheint, nein eine Schöpfung bildet, die durchaus nichts mit der übrigen Welt zu thun hat und nach der kühnen Hypothese des Philosophen am Ende wohl gar ohne sie und die Welt überhaupt vorhanden sein könnte!

Und Mozart? Wähnt man ein Dasein, in dem es wie Rosen und Veilchen des zartesten innersten Gemüthslebens blüht, es könne vorhanden sein, ohne daß ebenfalls in unendlicher Weite und unsagbarer Tiefe sich eben jene Regionen der Menschenbrust zur vollen Blüte entwickelt haben, aus denen das fließt, was wir „Melodie" nennen und in dem die ewige Schaffenskraft sich ebenso zum innern Daseinsbewußtsein bringt, wie die Vernunft in Begriff und Wort? Dann Beethoven! Eine ganze tief verborgene, von aller weltläufigen Bildung weit abliegende dämonische Macht des Willens und der Begeisterung zugleich mußte vorausgegangen sein, ehe eine solche Erscheinung hervortreten und wie ein neues Sonnensystem an das scheinbar bereits abgeschlossene Firmament treten konnte. Und hätten wir nicht aus fernsten und vor aller Cultur liegenden Weltaltern Spuren dieses höchsten Mannesgeistes — kännten wir nicht Thaten, besäßen wir nicht die sie besingenden Lieder dieser unserer gewaltigen Urahnen, — aus der bisher gekannten und beachteten „Bildung" wäre eine Erscheinung wie dieser Beethoven gar nicht zu begreifen. Aber wie er aus diesem urgermanischen Niederdeutschland abstammt, so ersteht in ihm der ungebändigte Heldengeist früherer Weltalter wieder, der diese Stämme in den Kämpfen mit jeder fremden Volksart selbstständig erhielt und sie befähigte, der Welt selbst eine neue und höhere Cultur bereiten zu helfen.

Von einer gleichen überwältigenden Künstlererscheinung haben wir jetzt erst ein weiteres Stückchen Herkunft und Leben zu berichten, das noch näher auf die Spuren seines Wunderwirkens leitet und durch Erkenntnis der inneren

Verbindung mit den geheimnisvoll zeugenden Mächten der Natur auch dem Verstande glaubhaft herstellt, was den empfangenden Sinnen durchaus nicht erst erklärt zu werden braucht, wo es ihnen irgend durch des Meisters Spiel und Schaffen selbst lebendig vor Augen gebracht wird.

Da steht wieder in der „Revue et gazette musicale de Paris“ und zwar im Jahre 1838 ein Brief von ihm, der das erste Wiedersehen seiner ungarischen Heimat schildert. Aus ihm erfahren wir, was auch diesem Geiste, der durch seine kosmopolitische Kunst wie durch seine seltene internationale Bildung alles Bedürfnis irgend einer nationalen Sonderexistenz überwunden zu haben schien, dennoch diese seine Heimat gewesen und geblieben ist.

Vor ungefähr fünfzehn Jahren, so heißt es hier, es war jedoch im Jahre 1821, also vielmehr siebzehn Jahre vorher, habe der Vater sein friedliches Dach verlassen, um mit ihm in die Welt zu ziehen und die „prunklose Freiheit des Landlebens“ mit der glänzenden Laufbahn eines Künstlers zu vertauschen, und Frankreich sei demselben bald als die geeignetste Sphäre für die Ausbildung des Genius erschienen, wie er „in seinem einfältigen Stolze“ des Sohnes musikalische Anlagen genannt. Nun schildert er auf das anschaulichste die wichtige Epoche vom fünfzehnten bis zum fünfundzwanzigsten Lebensjahre, die er in Paris verlebt und die ihn vorzeitig seine Heimat habe vergessen und Frankreich als Vaterland ansehen lassen. „Menschen, Dinge, Begebenheiten, Orte wirken mächtig auf seine Einbildungskraft,“ sagt er geistreich genug von solch einem jungen Manne von zwanzig Jahren, „von seinem Herzen schießen eine Menge Strahlen aus, er ist beherrscht von einer so unbedingten Nothwendigkeit zu lieben, daß er allem, was sich ihm naht, ein Theilchen seines Ichs hingiebt. Vom Tumult seiner eigenen Gefühle beunruhigt, lebt er nicht wirklich, sondern strebt nur zu lauter Leben. Er ist ganz

Neugier, Wunsch, unruhiges Verlangen; eine fortwährende Ebbe und Flut der widersprechendsten Empfindungen wogt in ihm, er erschöpft sich in einem Labyrinth ungeordneter Wünsche und Leidenschaften, alles Einfache, Leichte, Natürliche kann er nur mitleidig belächeln. Er überschreitet allüberall die Grenze, sucht übermüthig Hindernisse auf, und das Gute, das er wirken könnte, die Gefühle, die ihn beseligen könnten, werden von ihm kaum für werth gehalten. Mit einem Wort, er wird unbarmherzig von diesem Stachel der Jugend gequält?"

Diese Zeit des hitzigen Fiebers, der verschwendeten Kraft, der energischen aber verkehrten Lebensfülle habe er auf Frankreichs Boden verlebt, derselbe Boden habe die Überreste seines Vaters aufgenommen, dort sei sein Grab, die geheiligte Stätte seines ersten Schmerzes: „wie sollte ich mich nicht für das Kind eines Landes ansehen, in dem ich so viel gelitten, so viel geliebt hatte!"

Und doch, es giebt noch eine tiefere Heimat als solche der ersten persönlichen Erlebnisse und geistigen Mittheilung, die Stätte unserer Geburt und frühesten Sinnen- und Empfindungseindrücke. „Ein Zufall weckte mit einemmale das Gefühl, das ich für erloschen hielt, während es nur geschlummert hatte," sagt er von diesem Heimatsgefühl. Er las eines Morgens in Venedig die Beschreibung des Unheils, das durch Ueberschwemmung über die Hauptstadt seines engeren Vaterlandes gekommen war. „Tief rührte mich solcher Jammer und lebhaft stieg in mir das Verlangen auf, den Unglücklichen zu helfen," sagt er. „Wie aber sollte ich helfen, der ich weder die Mittel besitze, die das Geld, noch den Einfluß, den die Macht giebt? Gut! dachte ich, du findest keine Ruhe des Herzens, keinen Schlaf der Augen, ehe du nicht dein Scherflein zur Linderung so großer Noth beigetragen. Der Himmel wird den Pfennig des Künstlers ebenso segnen wie das Gold des Millionärs."

In solcher Empfindung sei ihm plötzlich der Sinn des Wortes „Vaterland" lebendig geworden: „Ich ging in der Erinnerung in die Vergangenheit zurück, that einen Blick in mein Inneres und entdeckte mit einem unaussprechlichen Entzücken rein und unbefleckt den ganzen Schatz der Erinnerungen aus der Kindheit."

Und jetzt folgt die Beschreibung seines Geburtsortes Raiding und vor allem ein herzenswarmes Lob Ungarns und seiner Bewohner. Zu diesen letzteren aber gehören als alter Bestand eben jene Zigeuner, das äußerlich verstreuteste und verkommenste aller Völker der Erde und doch ein zusammengehöriges Volk und gar eines, das neben allen andern Völkern einen wirklichen Eigenbesitz hat und ihn der Welt als seinen Beitrag zu der großen einigen Menschencultur geschenkt hat, die Zigeunermusik.

Dieser junge Liszt Ferencz war auch Musiker, war es in dem Sinne, daß nichts auf der Welt ihm über einen solchen Seelenbesitz ging, da derselbe und er allein vielleicht völlig, auch dasjenige Gut in sich zu beschließen vermag, welches das heiligste des Menschen ist und aus sich selbst auch eben diese Kunst der Töne so ganz und rein hervorgeboren hat, die Religion. Liszt kannte ja dieses unglücklich-glückliche Wandervolk, es hatte ihm mit seinen Tönen die Seele zuerst für die tief dämonische Welt erschlossen, als welche wir oben die Musik charakterisirten. Aus der leidenschaftlichen Erregung aller Willenskräfte und Lüste in diesen stürmisch erregten Rhythmen war ihm selbst auch das unauslöschliche Sehnen nach einem reineren und höheren inneren Bestande geworden, der aus diesen Zigeunermelodien wie Klage der Seele der Welt selbst ertönt. Er hatte erlebt und erfahren, daß wie ihm selbst so den Zigeunern die Musik ein All, ein Haft der ganzen Existenz sei, der selbst von den Naturbanden des nächsten menschlichen Daseins, von Kindes- und Elternliebe kaum übertroffen werde. Er wußte, daß diesem elenden Volke, das

keine Heimat, keinen Staat, keine sociale Vereinigung, keine Cultur, ja keine Religion hat, diese aus ihm selbst erwachsene Kunst der Töne alles dasjenige sei, was über die bloße Natur und ihre Gaben hinaus die Welt bietet, Bildung und Sitte, jedes höhere Denken und tiefere Empfinden der Menschenexistenz, ja sagen wir Religion und Gott selbst!

Er hatte als Knabe die Hingebung gesehen, die in der Erzeugung solcher Seelenweltweisen versinkt, erstirbt. Er hatte in seinem frühesten Empfinden mit der ganzen Energie eines unerschöpflich jugendkräftigen Herzens diese Töne aus den verborgensten Tiefen eines räthselhaften Wesens empordringen hören und sich selbst zwischen Entzücken und Schmerzen, zwischen Thränen und Wonnen, zwischen Stolz und Sehnen hin- und hergeworfen gefühlt, ein Spielball unerfaßter ewigen Mächte, die dennoch der Quell, der Bestand unseres Lebens sind. Er hatte selbst jetzt seit Jahren diese unermessene Fähigkeit, welche die volle innere Hingabe an einen Gegenstand außer uns dem Geiste gewährt, in der Welt, in der großen Welt geübt, gelernt. Tiefe Ergriffenheit wie stürmisches Entzücken folgten ihm überall auf dem Fuße, wo seine Hand die Tasten berührte, wo seine Seele in Tönen schwamm, sein Auge voll höherer Wonne an den Gesichten einer übersinnlichen Welt hing, seine Brust vor der ungeahnten Fülle der Eindrücke solchen Fühlens, solchen Schauens stöhnte und er selbst den unbegreifbaren und erschütternden Eindruck völlig theilte, den seine Kunst, sein Zauberspiel da ausübte. Dies hatte er selbst alles erfahren, hundertfach erfahren, wie sollte jetzt sein Herz nicht schlagen, wo er diejenigen wieder sehen, die Laute wieder vernehmen sollte, die ihn so zu sagen zum Leben gerufen? Denn sein Leben war und ist ja nur Musik, und diese Zigeunerweisen sind wie die Seele des Landes, dem sie selbst von allen Ländern der Welt am eigensten angehören. Dieses Land selbst schlug in ihnen das Auge des

ersten Bewußtseins auf. Denn ein Ungarn-, ein Magyarenfest ohne diese Musik, es ist kein Ungarn, kein Fest: die Zigeuner und ihre Musik sind wie ein zweites, das ideale Vaterland der Ungarn in jeder, der schmerzlich sehnsuchtsvollsten wie der lebensberauscht entzücktesten Regung ihrer nationalen Existenz.

So hat denn auch der unstreitig größte Sohn, den dieses Ungarn bisher erzeugt, Liszt selbst, jenem äußerlich verkommensten aller Völker der Welt, den Zigeunern, ein Denkmal gesetzt, das in rührender Treue wieder erzählt, was sie eigentlich sind und was er selbst ihnen verdankt. Die Schilderung seines ungarischen Vaterlandes, seiner geliebten Landsleute, dann der Lebens- und Anschauungsweise jenes ewigen Wandervolkes, ihre räthselhafte Herkunft und noch räthselhaftere Fortexistenz, das Geheimnis ihres moralischen Bestandes, wenn man es so nennen darf, in all diesem äußeren Wechsel und entbehrungsreichen Dasein, der Hauch der Poesie, der sie wie alle echten Producte der Natur und man möchte sagen des unmittelbaren Weltgeistes umgiebt, — alles dieses muß man in der Schrift „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" selbst lesen und wird nichts mit der zarten Liebe, feinen Beobachtung, treuen Wiedergabe, tiefen intellectuellen Erkenntnis und ethischen Würdigung und endlich mit der wahrhaft ideal-poetischen Verklärung vergleichen können, womit hier einer scheinbar ebenso gott- wie weltverlassenen Existenz ihr Recht und ihr Grund zu existiren und gleich uns hundert übrigen Völkern auch dauernd fortzubestehen aufs sicherste gewahrt wird. Es ist zugleich ein ebenso schönes Herzens- wie Geistesdenkmal, das sich der große Künstler hier selbst gesetzt hat.

Ein Stück daraus aber, sein Besuch bei den Zigeunern, wird uns zunächst im einzelnen alles erhärten, was wir oben von dem Einfluß ihrer Kunst auf ihn und von dem göttlich frei waltenden und durch nichts einzu-

engenden Genius der Musik als eines unmittelbaren Abkömmlings der Urmacht der Welt selbst gesagt haben. Wir lassen durchaus unseren Zeugen selbst erzählen, es ist ein buntes Bild, und wie einst ein Salvator Rosa bei seinen Räubern volle Ungehemmtheit und Individualität des Naturlebens und daher unvergleichliche Charakterfülle und Drastik der Landschaften, Gestalten, Gruppen, Trachten, Farben und Formen studirt haben sollte, so werden wir hier in heiter farbigem Bilde wenigstens einen der zahlreichen Keime und Sprossen wieder finden, die in Liszt zu einem so mächtigen und lebenskräftigen Baume erwachsen sind. Von diesen reinen Kindern der Natur behielt er sich wenigstens den einen unentbehrlichen Factor alles Kunstschaffens, die volle Unbefangenheit und die innerste Hingebung in allem, was sie sind und leben und geben.

Liszt erzählt also, wie er bei jener ersten Rückkehr nach Ungarn im Sommer 1838 seine Jugenderinnerung mit einigen ihrer lebhaftesten Eindrücke auffrischen wollte und natürlich dabei diese Horden lieber in Wald und Flur, in dem pittoresken Durcheinander ihrer Wanderungen und Lagerplätze mit all ihren vom conventionellen Firniß unbedeckten Contrasten der Leidenschaft und Stimmung auf den verschiedensten Lebensstufen wiedersah, als in den dumpfen Straßen der Städte, deren Staub sie gern abschütteln, um die Füße an Dorn und Ginster der Haide statt am holperigen Pflaster zu stoßen. „Ich besuchte sie draußen in ihrem Reich, schlief mit ihnen unter freiem Himmel, spielte mit den Kindern, beschenkte die Mädchen, plauderte mit den Herzögen und Häuptlingen, lauschte den Concerten vor ihrem eigenen nicht bezahlenden Publikum im Schein der Herdfeuer, deren Platz der Zufall angewiesen," — Salvator Rosa unter den Räubern! Und nun folgt eine Schilderung, wie sie eben nur der äußerste Gegensatz eines im vollen Prunk der Städte und gar dieses weltgebietenden Paris erzogenen und wohl auch verzogenen Kin-

des des „Salons“ zu der höchsten Einfachheit solcher Hordenmenschen zu geben vermochte, aber auch nur ein Künstler, der eben von sich sagen konnte: „Später wurde ich selbst wandernder Virtuose, wie sie es in unserem Vaterlande sind, ich blieb dabei gleich ihnen den Bevölkerungen selbst fremd, verfolgte gleich ihnen mein Ideal in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur.“

Auf die dichten krausen Haare ihrer Lammfellmäntel hingestreckt, aus denen sie ihm ein Ehrenbett mit einem Sockel von soeben gepflückten frisch duftenden Blumen bereitet hatten, vor sich eine Colonade hoher Eschen, deren weitgestreckte Zweige den zu einem weiten Pavillon von blauem Atlas ausgebreiteten, mit einigen Vorhängen duftiger Wolken geschmückten Himmel zu stützen schienen, zu seinen Füßen eine von buntesten Haideblumen gestickte Moosdecke, jenen Kolibriteppichen der mexikanischen Caziken gleich, habe er stundenlang mit dem Anhören eines der besten Orchester von Zigeunern zugebracht, die von dem schönen Sommertage und der reichen Fülle ihres alkoholischen Lieblingstrankes angeregt, mit unbeschreiblichem Feuer die Tänze ihrer Frauen begleiteten, deren Tamburins unter glühend leisem Aufschrei und zauberischen Geberden erklangen. Während der eintretenden Ruhepunkte, so erzählt er, vernahm man das Kreischen der schlecht geschmierten Holzaxen an ihren Wagen, die, um den Tänzerinnen mehr Raum zu schaffen, weiter weggeschoben wurden, die Hurrahs der Buben in ihrem eigenen Jargon, die von den Musikern „höflicherweise“ in Elgen Liszt Ferencz! Hoch Franz Liszt! übersetzt wurden. Dann Ueberraschungsjubel beim Anblick eines Mahles, das Fleisch und Honig bot, ein raketenartiges Nußknacken der weißzahnigen Kinder unter hellem Lachen, tollen Sprüngen, Purzelbäumen und einem gar wunderbaren Geschwirr und Lärm — ein volles Lied tollster Natur und Lebenslaune! Förmliche Schlachten wurden

dabei um eine Lieblingsnascherei, einige Säcke Erbsen, geliefert, wobei zerlumpte Megären mit aufgesträubtem Haar, triefenden Augen, zahnlosen Kiefern, espenhaft zitternden Händen unglaublich wilde Sarabanden um diese Geschenke tanzten, die ihrer Naschhaftigkeit weidlich Befriedigung versprachen. Die Männer, denen er schöne Pferde geschenkt, zeigten lachend die glänzenden Zähne, ließen die Fingergelenke wie Castagnetten klappern, warfen ihre Mützen hoch in die Luft, stolzirten wie Pfauen umher und nahmen dann die gespornten Rhythmen ihrer Tänze mit einem Feuer wieder auf, das sich bald zur vollen Tollheit steigerte und zuletzt jenes taumelnde, kreisende Drehen hervorbrachte, wie es den Gipfel der Sinnenentrücktheit der Derwischtänze bildet. Wahrlich ein Vorwurf für den Pinsel eines echten Niederländers! Ob so etwas auch wohl die Musik malen kann? Wir wollen sehen, fahren aber erst in der Erzählung fort, die uns wenigstens an den äußersten Rand des inneren Lebens dieser so sonderbar verwahrlosten und scheinbar völlig inhaltslosen Nomadenexistenz führt.

Er unterhielt sich lange mit den Greisen der Horde, bat sie, ihm einige Ereignisse aus ihren Erinnerungen zu erzählen. Ihr Gedächtnis geht aber nicht weit über die Grenzen der lebenden Generation hinaus, und er mußte ihnen behilflich sein, den Lauf der Begebenheiten zurückzuwandern, damit sie dieselben wieder aneinander zu reihen vermochten. Haben sie, so belehrt uns der sichere Kenner der Sache hier, den Faden eines solchen Abenteuers aber einmal gewonnen, so finden sie selbst ungemein viel Gefallen daran, und die alten, unter späteren Eindrücken längst begrabenen Empfindungen steigen in der ganzen Eindringlichkeit ihres Erlebnisses wieder auf. Je seltener ihnen dies zu Theil wird, je größer ist die Lebhaftigkeit, mit der sie den Ton alter Tage wieder anschlagen, und mit steigendem Antheil, oft mit einer bizarren Poesie, mit Bildern von stets wachsender orientalischen Farbenglut schildern

sie dann die Scenen, die man ihrem Gedächtnis abschmeichelt.

Das Berichtete selbst jedoch war nur Aeußerung augenblicklicher und zufälliger Leidenschaft, nicht überlegtes Vorhaben, beharrlich durchgeführter Plan. Denn diese heftigen, regellosen, unbezwungenen Triebe schließen jede Nothwendigkeit der Verstellung aus. Die Originalität der Begebnisse besteht hauptsächlich in der mehr oder minder energischen oder phantastischen Leidenschaft des Helden, die dann meist mit einem unvorhergesehenen Nebenumstand in Verbindung tritt. Die ungemeine Einfachheit ihrer gegenseitigen Beziehungen schließt jene Folge von Begebenheiten, jenen Wechsel der Umstände aus, denen wie keimende Saaten die Gefühle entsprießen, welche in ihrer Reife die Wendung unserer Geschicke herbeiführen. Geduld und Abwarten steht ihrer eigenwilligen, rasch und derb zugreifenden Art zu fern, sie bemächtigen sich ebenso rasch des Begehrten, wie sie schnelle Rache für jeden Angriff nehmen, wenn nicht einer einmal wie ein verwundetes Wild den Pfeil mit sich fortträgt und um die Wunden zu verbergen, seinen Stamm verläßt. Denn sie beobachten, meldet unser Gewährsmann weiter, über ihre eigenen Herzenskrisen ein aus Stolz und Scheu gemischtes Schweigen wie aus einem Gefühle männlicher Verschämtheit, und von Gefährten berühren sie nur die Verstorbenen und Abtrünnigen, halten aber selbst dann ein Wort, ein Kopfnicken, eine Anspielung für genug, um alles gesagt zu haben. So erfuhr auch Liszt hier nur einzelne Abenteuer von Liebeshändeln, Kampf, verschmitzter Gaunerei u. s. w. und selbst hier verbarg sich gerade stets die Hauptsache, die persönliche Antheilnahme und innere Leidenschaft aufs hartnäckigste, obwohl sich bei manchem hinter aller Verschlagenheit, mit der sie die milde Spende hervorzulocken wissen, ein sehr poetischer Sinn für die Scenen bekundete, deren Zeugen sie waren. So würden sich denn auch hier die kleinen Erzählungen nur „wie

Perlen von gleicher Farbe an ein und denselben Faden reihen lassen".

Bunter und schwirrender aber wird das Bild, als er zum zweiten Male unter seine Freunde zurückkehrt. Es waren wieder dieselben Hochebenen des Oedenburger Comitats, in dem er selbst geboren. Er hatte seiner alten Wirthe nicht vergessen, und auch sie gedachten seiner recht wohl. Denn als er in der ärmlichen alten Kirche, in der er als Kind so innig gebetet, die Messe verlassen, in der alle Anwohnenden laut zu Ehren des gleichen Knaben mitsangen, welchem die guten Frauen des Dorfes beim Abschied prophezeit hatten, daß er „im gläsernen Wagen", d. h. in glänzender Equipage zurückkehren werde, da empfing ihn eine große Schaar Zigeuner, die festlicher, lärmender und ergötzlicher als je ihn umschwärmten.

Ihr Orchester richtete sich alsbald in einem nahen Eichenwalde ein. Umgestülpte Fässer, mit Brettern bedeckte Tische, von „römischen Betten" aus Heuhaufen umgeben, darunter ein wahrer Thron von Thymian, Schmetterlingsblumen, Flachsblüten in eleganter Halbtrauer, Anemonen in weißer Tunica, wilden Malven, Kornblumen, Schwertlilien und Goldglocken, „würdig, einer Titania seine Blütenstufen darzubieten"! Nachtschatten mit breiten schildförmigen Blättern bildeten einen kolossalen Fächer um das ländliche Fest. Und nun kommt eine Naturschilderung, die fast schon selbst wie ihr lebendiges Abbild in Tönen klingt: „Bienen in Schaaren verließen, vom Dufte des frischen Heues gelockt, summend ihren Stock in den alten Baumstämmen der nächsten Umgebung, in Waizen- und Roggenfeldern zirpten die Grillen. Hornisse und dünkelhafte Wespen brummten ihren Alt, raschelnden Flugs kamen die Wasserjungfern mit ihren knitternden Taffetschwingen, Wachteln und Lerchen schlugen, verscheuchte Spatzen schreien dazwischen, die kleinen Smaragdfrösche überquakten das Rauschen des Baches, und eine ganze Bande obdach-

loser Insekten schwärmten mit den confusesten Melodien um uns her. Welche Polyphonie! Welch ätherische Musik! Welche Smorzandos auf Orgelpunkten! So etwas muß Berlioz vorgeschwebt haben, als er seinen Sylphentanz componirte!“ — Nein, sagen wir, solche Bilder der unerschöpflich mannigfaltigen Lebendigkeit schaffender Natur müssen die kühne und allzeit sichere Phantasie desjenigen Künstlers erfüllt haben, der bald selbst all das „Weh und Wehen der allmächtigen Natur“, wie er es genannt hat, so wundervoll treffend wie nur je eine Landschaft des Salvator Rosa oder Ruisdael malte und zudem mitten hinein das lebendige Menschenherz mit all seinem thörichten Stolz und ungestillten Sehnen setzte.

Doch weiter, ein wahrer Höllenbreughel schon in den bloßen schildernden Worten!

„Die Nacht kam eher als die Müdigkeit. Um das Dunkel zu scheuchen, loderte bald ein Dutzend Pechfackeln im Kreise umher. Die Flammen stiegen wie Cylinder von glühendem Eisen empor, denn kein Hauch bewegte die glut- und duftschwere Atmosphäre, die alles unsichtbare aromatische Blut der morgens gemähten Kräuter in sich gesogen. Den halbgeschlossenen träumenden Augen erschienen die Fackeln wie tragende Säulen des dunklen Himmelsgewölbes. Der Rauch wogte langsam empor, das goldene Sternenmeer bald bedeckend, bald enthüllend. Die Finsternis war wie ein dichter Wall um den phantastischen Waldpalast gezogen, und bizarr gewundene Zweige knorriger Bäume ragten wie Skulpturen daran empor. Die Kinder sprangen wie Gnomen umher und zerzausten die Büsche. Immer traumhafter, unzusammenhängender wurde der Anblick. Gespenstisch waren die Frauen anzusehen, wenn sie mit kohlenglühenden Augen, mit liebewinkender und zauberkundiger Hand plötzlich aus irgend einer dunklen Ecke hervortraten, um ‚gutes Glück‘ zu weissagen. An einem Abend wie dem heutigen konnte das Beiwort nicht für lügnerisch gelten.“

Daneben stellt sich dann zum guten Schluß ein Stück Humor der Sache, wie es ja echter Natur und ihren Kindern niemals fehlt.

Am andern Morgen wollten die Männer nichts von einer sofortigen Trennung wissen und gaben ihrem Gönner theils zu Pferde, theils laufend bis zum nächsten Dorfe das Geleit. Der gestrigen Glut war Gewitter und Sturm gefolgt, aber alles war schon von einem Scheidetrunk aufgefrischt rüstig und funkelte vor Vergnügen, sie hatten sogar ihr Gaudium an dem lustig stoßweise niederprasselnden Regen. In ihren nach außen gekehrten Lammfellen nahmen sie sich wie Bären auf wüthenden Hengsten aus und ließen dabei die Sporen klirren, daß die neuen Pferde wie Karpfen in die Höhe sprangen. Der Uebermuth dieses Geschlechts, das „nie und nimmer weise wird", war schon kaum mehr zu zügeln. Sie erreichten bald miteinander in anhaltendem Galopp eine nicht sehr entfernt liegende Schenke, und hier war denn mit einem Morgenständchen der Abschluß der sonderbaren Festbegegnung. Unter einem großen Schuppen, „wo man eben that, als glaube man, es regne nicht", begann die Symphonie con estro poetico, mit begeistertem Schwung. Der circulirende Wein erweckte den gestrigen Alkohol zu neuem Leben und führte alsbald ein rinforzado con rabbia herbei. Wie ein basso continuo grollte in der Ferne der Donner. Das hohe Gebälk und die halb zerfallenen Mauern des Schuppens gaben mannigfachen Widerhall, so daß jeder Ton mit doppelter Kraft ans Ohr schlug. Die leidenschaftlichen Passagen, die virtuosen Kraftstellen verfolgten und vermischten sich. Das musikalische Morgengeheul ward von unartikulirten Tönen durchschnitten, und in dem ungestümen Finale war es, als ob alle Klänge und Töne wie Bergkämme übereinanderstürzten. „Man war wirklich nicht ohne Sorge, ob nicht auch das alte Gebäude niederbrechen würde, so betäubend war die Instrumentation dieses Concertes, das

gewiß dem Verdict keines Conservatoriums entgangen wäre und das selbst ich diesmal für etwas gewagt erklären mußte."

So in geistvoller Schilderung ein Bild lebensvollsten Lebens!

Aber was ist dies alles gegen die Darstellungen, wo der Künstler nun auch den eigenen Pinsel ergreift und in Tönen diese Bilder malt, deren Innerstes fast alles miteinander schon Klang ist! Wenn Salvator Rosa in seine leidenschaftlich bewegten Naturscenen und seine kühne Entfesselung der Elemente Banditen und andere wilde Gestalten nächsten Naturlebens und Bedürfens als passendste Staffage hineinwarf, so meinte man annehmen zu müssen, er habe selbst zeitweilig mit diesen Räubern gelebt. Hier lauschte nun nach eigenem Bericht der Künstler der unentweihten Natur und ihren Söhnen, und eine gar merkwürdige Bereicherung unserer musikalischen Bildersammlung sind die „Ungarischen Rhapsodien", in denen Liszt die ganze Existenz, die er uns oben in Worten skizzirte, in Tönen nun wirklich ausmalte und so in die Kunstwelt hinüberrettete. Die „Ungarische Phantasie" für Clavier und Orchester aber und gar die stolze symphonische Dichtung „Hungaria", sie geben ein monumentales Bild dieses seltsam kraftvollen und von den innersten Gegensätzen belebten ungarischen Lebens, das auch jene Naturwelt des Zigeuners in diesem einen Punkte völlig in sich aufgesogen. Von ihr hatten wir hier sicheren Bericht zu geben. Denn es ist, was allerdings an dieser Stelle nicht näher auszuführen noch zu begründen nothwendig erscheint, neben unserer in herkömmlichen Formen schaffenden europäischen Musik in Harmonie, Rhythmus, Melodik und Instrumentation eine musikalische Welt für sich und wie wir selbst hier erkannten, eine gar wunderbar phantastische und farbenreiche, aber sprühenden Lebens voll. Besäßen wir nicht den unnachahmlichen Zauber des Webens der Natur in Shakespeare's „Sommernachtstraum", wir müßten an künst-

lerischer Darstellung der wunderbaren Poesie der reinen Natur diese aus der Zigeunermusik entsprungenen Werke Liszts für das Poetischste aller solchen Naturpoesie erklären. Jedenfalls dulden sie nur wenig malerische Genrebilder an Kraft, Feinheit und Leben neben sich, und wir sahen, ihre Studien sind ebenfalls direct „nach der Natur" gemacht.*)

3. Capriccioso.

Daß es Thiere giebt, die niemals dauernd zähmbar sind, ist bekannt, jedoch interessant zu erfahren, daß auch dem Menschen solche volle Unbezähmbarkeit der Natur innewohnen könne, daß es Wesen unserer Gattung unter uns giebt, die mit eherner Consequenz alle Güter und Segnungen ständiger Existenz und Cultur abweisen, um einzig dem zu leben, was die allerdings unerschöpflich spendende Natur und das nächste einfache menschliche Dasein ihnen gewährt. Es ist dies eben jenes Volk, das „aus allen Strömen der Erde Wasser schöpft und Brot ißt von allen ihren Furchen."

Liszt selbst, der durch seine traute Annäherung an dasselbe den Weg gefunden hatte, auch in ihr inneres Geheim einen Blick zu thun, hat uns von diesem Zuge seiner völligen Unbezähmbarkeit und Geringschätzung all unserer Culturgüter ebenfalls ein Beispiel erzählt, das bei näherer Ueberlegung ebenso zum Nachdenken über den wahren Werth dieser unserer Cultur anregt, wie es in seiner äußeren Begebenheit höchlich erheiternd und wieder einen fast wehmuthvollen Humor erzeugend wirkt, der uns das ganze schillernde Wesen menschlicher Existenz empfinden läßt.

*) Das Nähere über die Zigeunermusik findet sich im Anhang der „Allgemeinen Musikgeschichte", Nr. 1511—1513 dieser Bibliothek.

Ihn selbst aber lernen wir dabei von einer psychologischen Seite kennen, die uns jeder Charakterschilderung überhebt.

Ob anhaltend liebevolle Beziehungen nicht endlich die der Zigeunerfreundschaft innewohnende Leichtfertigkeit zu besiegen im Stande wären, ja ob man nicht durch sorgliche Pflege eine jener exotischen Pflanzen ihrer, im ersten Aufstrahl so glänzenden speciellen Kunst, der Musik, in dem Klima der Civilisation zu vollerem Wachsthum entfalten und zur Veredlung des Geschmacks bringen könne? — dies waren die Fragen, die seit langem ebenso das rein menschliche Gefühl, das Gemüth dieses großen Künstlers wie der tiefe Sinn und sichere Spürgeist für alles Wahre und Echte, für das der unsterblichen Natur selbst Entsprossene seiner Kunst sich wiederholt vorlegten.

Es war in Paris zu Anfang der vierziger Jahre, in einer Zeit also, in der Liszts Gedanken nicht allzusehr mit jenen Zigeunern beschäftigt waren, als eines morgens sein lieber Freund Graf Sandor Teleky bei ihm eintrat in Begleitung eines etwa zwölfjährigen, in Husarenjacke und verbrämte weite Hosen gekleideten Knaben von schwarzbrauner Farbe, mit wildwachsenden Haaren, kühnem Blick, einer Haltung, als wolle er sämmtliche Könige der Welt herausfordern, und endlich einer Geige in der Hand. „Da sieh," sagte der Graf, und stieß den Jungen an den Schultern zu ihm hin, „hier bringe ich dir ein Geschenk." Groß war das Erstaunen aller, die dieser für französische Anschauungen äußerst befremdenden Scene beiwohnten. Unter andern war es jener Künstler, den man eben damals in Paris, trotz Liszt „den größten" nennen wollte, bis eine tiefe Kennerin der Sache den Streit einfach mit dem Wort abschloß: „Thalberg ist der Erste, aber Liszt ist der Einzige!" — Thalberg war es, der nicht aufhörte mit Fragen, was denn Liszt mit diesem Cadeau anfangen wolle.

Auch dieser selbst war überrascht. Denn er gedachte längst nicht mehr des zuvor einmal in Ungarn ausge-

sprochenen Wunsches, eines jungen Zigeuners habhaft zu werden, der mit Begabung für die Geige eine Fähigkeit zur weiteren Ausbildung in sich trage. Jedoch errieth er beim Anblick des schmächtigen nervösen, aber augenscheinlich schon recht bärbeißigen kleinen Wesens alsbald, daß hier seinem Verlangen nach einem jungen „Cygan“ und Landsmann willfahrt worden sei. Der Graf hatte in der That, als er mit ihm zugleich Ungarn verlassen, die Aufmerksamkeit gehabt, auf seinen Gütern den Befehl zu hinterlassen, daß, wenn in der Folge ein junger Mann, wie sie ihn während ihres Aufenthalts dort vergeblich gesucht, sich finden sollte, man ihn direct nach Paris zu senden habe. Und das ungestüme kleine Geschöpf, welches er ihm da jetzt zuführte, war vor kurzem auf seinen Besitzungen entdeckt und ihm zugeschickt worden, nachdem man es vorher als Gegenstand einer liebenswürdigen Freundesgabe — angekauft hatte.

Liszt behielt nun den Knaben anfangs in seiner Nähe und fand natürlich ein höchst pikantes Vergnügen daran, die Entwicklung seiner Triebe und Launen in einer so neuen Umgebung zu beobachten. Sein ganzes Wesen war schon von Stolz beherrscht, der sich unter den verschiedensten Formen besonders durch tausenderlei naive und kindische Eitelkeiten kundgab; daß er aus Naschhaftigkeit stahl, alles Weibliche ewig umarmen wollte, alle Gegenstände, deren Mechanismus er nicht kannte, zerbrach, waren sehr unbequeme aber natürliche Fehler, die sich wohl von selbst abschleifen mochten. Es war indessen nicht leicht damit fertig zu werden, sie nahmen stets eine andere Richtung. „Jozsy“ wurde bald in diesen Kreisen, zu denen geistvolle psychologische Beobachter, wie B a l z a c und G e o r g e S a n d zählten, ein kleiner Löwe, und seine Privatconcerte erhielten seine Börse in gutem Stande. Das so reichlich fließende Geld wußte er denn auch bald mit der Gleichgiltigkeit und dem ungezwungenen Anstande eines Magnaten

auszugeben. Der vornehmste Gegenstand seiner Aufmerksamkeit aber war die Eleganz seiner kleinen Person. Seine Koketterie war unglaublich und ging bis zur Ziererei. Schöne Stöckchen, Vorstecknadeln und Uhrketten mußten bei ihm immer im Ueberfluß und verschiedenster Auswahl vorhanden sein. Cravatten und Westen konnten ihm nie genug schreiende Farben haben und kein Friseur war ihm zum Lockenbrennen zu vornehm. Das „Adonisiren“ war die große Aufgabe seiner Existenz. Aber in dieser Hinsicht nagte ihm ein Kummer am Herzen und vergiftete seine Freuden: seine Haut war im Vergleich zu seiner Umgebung so braun, so gelb! Er meinte durch häufigen Gebrauch von Seife und Oel, wie er sie von den beneidenswerthen Besitzern eines schönen Teints mit so viel Erfolg angewandt sah, diesem Uebel abzuhelfen und hörte mit Anschaffung solcher Dinge nicht auf. Er lief in die ersten Läden und kaufte alles, was ihm dienlich schien. Dabei warf er immer nur Fünffrankenstücke hin, denn er war ein viel zu vornehmer Herr, um sich herausgeben zu lassen.

Es war bald unmöglich, ihn auch nur irgend zu überwachen, denn er hatte sich in dem ganzen Freundeskreise seines Adoptivvaters zum vollen Dandy aufgeschwungen. Da nun Liszt damals seine Reise nach Spanien vorbereitete, so übergab er ihn einem Violinprofessor des Pariser Conservatoriums. Der versprach seiner erstaunlichen musikalischen Anlage die größte Sorgfalt zu widmen, während der Vorsteher einer Pension, in die der Knabe derweilen gethan ward, seinen Geist und sein Herz zu bilden übernahm. Allein schon bald bestätigten die Nachrichten über ihn mehr und mehr die Zweifel an dem Gelingen eines solchen Erziehungsplanes. Außer bei der Musik war es unmöglich ihn zu einer geregelten Thätigkeit zu bringen. Er hatte gegen alles, was er nicht wußte, die unüberwindlichste Geringschätzung und war, ohne es gerade einzugestehen, gründlich von seiner Ueberlegenheit über seine ganze

Umgebung überzeugt. Er hatte an nichts Geschmack und interessirte sich als ein echter „Wilder“ nur für *seine* Vergnügungen, *seine* Geige, *seine* Musik.

Als Graf Teleky ihn in dem ungarischen Zigeunercostüm gebracht, war er noch mit seiner angestammten Geige versehen. Auf dem nothdürftig zusammengeleimten Holzkästchen, das mit Saiten überzogen war, die eher zum Erhängen als zum Spielen tauglich schienen, spielte er schon damals mit merkwürdigem Aplomb und unvergleichlichem Feuer die klingendsten Tänze. Es fehlte ihm nicht an Auffassung und er spielte sehr gern. Er konnte Stunden verbringen, halb nach dem Gehör halb improvisirend sich vorzustreichen und mischte dabei nur sehr unwillig Melodien ein, wie er sie in seiner Umgebung hörte. Dieselben kamen ihm vielmehr meist fade und laff vor. Nur für *eine* Melodie, die er manchmal von Liszt selbst spielen gehört, war er sehr eingenommen und regalirte oft damit sein eigenes Publikum, wobei er sie aber in seiner Weise drollig aufputzte, so daß sie nie verfehlte die allgemeinste Heiterkeit zu erregen. Sobald er jedoch das wirkliche Studium anfangen sollte, bewies er eine Unfolgsamkeit, mit der nicht auszukommen war. Niemand konnte ihn überzeugen, daß nicht seine gewohnten Griffe unendlich viel schöner als alles seien, was man ihm beibringen könne, und er lebte der vollsten Gewißheit, daß er das Opfer barbarischen Zwanges sei, sobald sein Lehrer nur im mindesten Miene machte, sich nicht von ihm belehren zu lassen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß Liszt bald hörte, Joszy werde größer, ändere sich aber nicht, er mache keine Fortschritte und man könne ganz und gar nichts mit ihm anfangen. Seine persönliche Schwäche für dieses sonderbare Zigeunervölkchen aber wollte ihn in den Zickzackbriefen des Knaben, die ganz den Typus orientalischer Emphase zeigten, den Beweis seines Fleißes sehen lassen. Um ihn eher wiederzusehen, ließ er ihn sich bis Straßburg entgegen brin-

gen. Im Augenblicke seiner Ankunft dachte er gar nicht an den Knaben. Als er aber aus dem Wagen stieg, fühlte er plötzlich die gewaltsamsten Händedrücke und wurde durch die Umarmungen eines unbekannten jungen Mannes fast erstickt. Es kostete einige Augenblicke, um den kleinen Cygan der Steppe, den unzähmbaren Wildfang, in diesem nach Pariser Mode gekleideten eleganten jungen Gentleman wiederzuerkennen. Nur die gebogene Nase, die asiatischen Augen und der trotz aller Wohlgerüche und Seifen Frankreichs dunkel gebliebene Teint waren dieselben. Und sein Selbstbewußtsein auch! Denn als Liszt ihm überrascht zurief: „Ei Jozsy, du siehst ja aus wie ein junger Herr!" antwortete er ganz unverdutzt und mit dem Ausdruck eines Hidalgo: „Ich bin ja auch einer!" Er behielt auch in dem neuen Costüm seinen hohen Stil und die Grandezza des Benehmens, und fortan ward es dem „Vater" schwer sich einzubilden, daß diese zähe Zigeunernatur in die Schranken des gesitteten Lebens zu bannen und auf dessen fest vorgezeichneter Bahn irgend zu erhalten sei.

Doch sein Wunsch stand nicht so bald von der Hoffnung ab. Er dachte, daß vielleicht Wald und Flur besseren Einfluß auf den Knaben üben würden als die bloße große Stadt und gab ihn nach Deutschland und zwar an den Fuß des Schwarzwaldes zu einem vortrefflichen Musiker. Dieser Aufenthalt, der ihn dem Dunstkreis der Großstadt, den Gefahren stets neuer Corruption als Zuwachs in seinen von Natur wenig tugendsamen Anlagen entzöge, so hoffte Liszt, könne vielleicht noch zu einem besseren Gedeihen des Wildfangs führen.

Nicht lange darauf war er in Wien und hörte von einer neuen Zigeunerbande. Er ging eines Abends in den „Zeiserl", wo sie spielten, um zu hören, ob es sich lohne, mit ihnen näher sich zu befassen. Keiner seiner Gesellschaft dachte daran, in dieser Bande irgend ein bekanntes Gesicht zu finden, und jeder war deshalb über die sichtliche Be-

wegung erstaunt, die Liszts Eintritt in derselben hervorrief. Da stürzt ein schlanker junger Mann aus der Truppe auf ihn zu, fällt ihm zu Füßen und umfaßt seine Kniee mit den leidenschaftlichsten Ausbrüchen. In demselben Augenblicke war er von der ganzen Truppe umgeben und ohne weiteres mit Handküssen, Danksagungen und tausend Ausdrücken der Erkenntlichkeit überschüttet, von denen er keine Silbe verstand. Mit vieler Mühe erlangte er endlich Aufklärung, daß derjenige, der sich mit so enthusiastischen „Eljen Liszt!“ vor ihm niedergeworfen, der — ältere Bruder Jozsy's sei. Er hatte sich schon bei Liszts Freunden erkundigt und erzählte nun prahlend und schluchzend zugleich, was alles an Wohlthaten dieser dem armen verkauften Knaben erwiesen habe, was ihn übrigens nicht hinderte, wenn auch nur schüchtern darauf anzuspielen, daß sie ihn gern wiedersehen und wiederhaben möchten.

Da nun die Nachrichten seines neuen Lehrers durchaus nicht befriedigend waren und so jede Hoffnung aufgegeben werden mußte, aus diesem Zigeunermusiker einen „denkenden“ Künstler zu machen, so mochte Liszt nicht länger einer Organisation Gewalt anthun, der nun einmal offenbar die Temperatur unserer Gesellschaft und Cultur völlig widerstrebte. Konnte man dafür einstehen, daß die europäische Welt einem solchen von seinem Stamm getrennten Zweige irgend etwas Besseres zu bieten habe als die Freuden der Natur, gegen die ihn unsere Cultur vielleicht allmählich ganz unempfindlich gemacht hätten? Er ließ also den „Sohn der Wildnis“ nach Wien kommen, damit er, wenn er wolle, sich mit den Seinen wieder vereinen könne. Sein Entzücken beim Wiedersehen derselben war grenzenlos, man konnte fürchten, er werde närrisch. Allein die Elasticität solcher Nerven kennt eben keine Grenzen. Wenn er sich einst aus Eitelkeit eine andere Hautfarbe gewünscht, so bewies er jetzt, daß er seine Race selbst nicht entfernt verleugne.

Kaum aber hatten sie einander wiedergefunden, so verschwand die Bande aus der Stadt, um dem Vater des Stammes das verlorene Kind wieder zu zeigen. Jozsy hatte sich schon im ersten Moment unerträglicher als je gezeigt und unter den leidenschaftlichsten Dankbezeugungen gebeten, sofort und für immer zu seiner Horde zurückkehren zu dürfen. So trennten sie sich denn für immer, nachdem seine Börse durch eine kleine Sammlung bei Freunden nochmals gefüllt worden, die aber ebenso rasch wieder leer geworden durch einen ungeheuerlichen Schmaus, den er selbst, der kleine Hochmuth, trotz des Abschiedsfestes, das wir veranstaltet hatten, seinen Brüdern zunächst noch zu geben sich nicht enthalten konnte.

Ob er ihn wiedergesehen, diesen gewiß widerhaarigsten seiner zahllosen Schüler, am Saume des Waldes, mit der Geige, rauchend, spielend oder auch nur träumend, wie Lenau die „drei Zigeuner" geschildert?

Viele Jahre später, als dann im Jahre 1857 Liszts Schrift erschienen war — eine deutsche Uebersetzung von P. Cornelius erschien 1861 in Pest — erhielt er einen Brief aus Debrezin in Ungarn, unterschrieben: „Sarai Jósef oder der Zigeuner Józsy in der ersten Musikkapelle des Boka Károly." Es war im Debreziner Sonntagsblatt von jener Schrift die Rede gewesen und so schreibt Jozsy Folgendes, das ihn als wohl „von der Cultur beleckt" darstellt: „Indem ich jetzt, wo ich bereits Familienvater bin, im Besitz eines ruhigen Gemüths und reinen Menschenverstandes mit Wehmuth darauf denke, daß ich in meiner Jugend das Glück hatte, unter Euer Hochgeboren Schutze und Protection stehend, in die große Welt eingeführt und in der Kunst ausgebildet zu werden, allein dies durch meine damals unverbesserliche Verdorbenheit und Fremdheit zu Alles (!) was Edel, Erhaben und Kunst ist: Ihnen unmöglich geworden und Sie auf mein Eigenes und meines Bruders Ansuchen mich reichlich belohnt — als einen

für die Kunst nicht mehr heranzubilden möglichen schlechten Zigeuner-Burschen wieder in meine Heimat entließen.

„Jetzt sehe ich ein, daß ich meine Zukunft — mit einem Worte — begraben habe. — Dies ist aber schon unabänderlich!!!

„Allein als Sie laut dem Schlusse Ihrer Verständigung in Ihrem Tagebuche von mir noch etwas zu hören wünschen: so ergreife ich diese Gelegenheit und bringe Ihnen unterthänigst zur Kenntnis, daß ich hier in Debrezin in meiner Heimat als ordinärer Zigeuner in der Kapelle diene, unter meinen Genossen zwar, und auch vom Publikum geachtet bin, weil ich meine Violine auch jetzt noch ziemlich spiele."

Auch habe er eine „hiesige Zigeunerin" geheirathet und bereits einen Sohn im vorigen Jahre gewonnen, welchen er auf Liszts werthesten Namen Franz taufen gelassen: „und war so frei Euer Hochgeboren zum Gevatter zu wählen; und wir den Tauf mit einer lebhaften Unterhaltung den ferne im Auslande weilenden Gevatter mit hochgeschwungenen Bechern begrüßend abgehalten haben." Seine wertheste Erinnerung sei in seinem Herzen eingeprägt und er bewahre, einst von Paris mitgenommen, „Hochdero Portrait" in seiner armen Behausung so lange er lebe und später auch noch seine Nachkommenschaft „als Heiligthum".

„Die Armuth behängt oft auch die Seele mit Lumpen und macht sie nackt von allem, was ziert und wärmt," sagt Goethe. Hier aber sehen wir, daß, wo die Natur keine anderen Bedürfnisse kennt, als welche sie selbst mühelos befriedigt, jener Spruch keine Wahrheit hat und das Gefühl für erwiesene Wohlthat so zu sagen schon selbst ein höherer moralischer Bestand, eine Cultur ist. Soll Mangel an Dankbarkeit das erste Zeichen der Freiheit und Selbständigkeit sein, so dürfte dieser „ordinäre Zigeuner", Sárai Józsy, in diesem Punkte ruhig sagen: „Wir Wilde sind doch bessere Menschen." Dankbarkeit war der Adel seiner Person, wie Stolz der Adel seines Stammes, der

durch ihn allein in all dem Elend und der Enge seit Jahrhunderten in allen Gauen der Welt fortbesteht. Ob die „Cultur" ihm solchen Adel gegeben, diesem Jozsy? Wir bezweifeln es, constatiren aber an diesem untäuschbaren Beispiele das schöne Wort unseres großen Fichte in den „Reden an die deutsche Nation", daß Wohlgefallen am Guten in der Wurzel des Menschen sei. An diesem Jozsy haben wir es in der That gesehen. Der Verlust all der schönen Güter der Cultur bereitet ihm keinen Augenblick Kummer, selbst daß er „seine Zukunft begraben" ist ihm nur „schon unabänderlich". Aber der Geist der Güte und Liebe, der einzig das Glück und Heil des Andern will, ist ihm, einmal aufgegangen, auch unvergeßlich. So lange er lebt und gar noch weit darüber hinaus soll das Bild seines Wohlthäters „als Heiligthum" aufbewahrt werden. Dieser eine Zug enthüllt uns den ganzen Charakter unseres Meisters selbst, der auch hierin die volle Erbschaft Mozarts angetreten hat.

4. Impromptu.

Persönlich gekannt wie wenig Lebende, weniger um eines Princips, einer künstlerischen Richtung, als einzig um seiner selbst willen seit fünfzig Jahren in ganz Europa besprochen, bewundert und nach dieser Wunderhaftigkeit seines Genius zu enträthseln gesucht, nach seiner Art und Individualität hundertfach, theils in der guten Absicht betrachtet, um eben jenem Geheimnis seines allbezwingenden Leistens auf die Spur zu kommen, theils nach der Schwäche der menschlichen Natur in seinen Schwächen belauscht, um doch auch bei so viel Licht einen Schatten zu finden, der „das Strahlende schwärze", — was wäre über einen solchen Mann wie Liszt viel allgemein Charakterisirendes zu sagen?

Und doch, wie sehr er allgemein gekannt ist, wirklich

kennen können wir, die Lebenden, einen solchen Menschen so wenig, wie wir schon jetzt im Stande sind, die Grenzen seines Künstlerthums genau zu bestimmen. Wie lange ist es denn her, daß nicht sogenannte ernste Männer und im Grunde das ganze Gros der Gebildeten bei Mozart die Achseln zuckten, wenn von ihm als Menschen die Rede war? Daß er ein Genie gewesen, daran zweifelte niemand. Aber auch sofort war die Vorstellung eines leichtsinnigen Menschen zur Hand, der gern Champagner trank, oder eines Kindes, das mit dem Leben und vor allem mit dem Gelde nicht umzugehen wußte und daher nicht eigentlich zu den ordentlichen Menschen gehörte. Und doch, wie haben uns ihn seine Briefe enthüllt, die jetzt bereits in zweiter Auflage erschienen sind! Daß dieser gottbegnadete Künstler es schon in jungen Jahren so ernst mit seiner Kunst genommen habe, dies überraschte jeden, der nur die allerdings aller irdischen Schwere enthobene Anmuth seiner Melodien kennt und nicht weiß, daß gerade dies das letzte und schwerst errungene Resultat der eigentlichen und zwar inneren Arbeit ist. Daß er es aber auch mit dem Leben so wahrhaft schön ernst genommen und namentlich in den rein menschlichen Beziehungen der Pietät und Freundschaft, der Liebe und Ehe von einer Schönheit und Reinheit der Empfindung war, die allein uns den Seelengehalt seiner Töne erklärlich macht, dies konnte nur ahnen, wer solchen inneren Gehalt der Kunst Mozarts auch wirklich in die Seele aufgenommen hatte, — der großen Menge der Gebildeten zeigte es erst eben sein Briefwechsel, und zwar auch da schon, als derselbe in den verschiedenen Biographien nur noch ganz stückweise vorlag.

Nun gar, was aus diesen seinen Tönen wie Himmelsfrieden und Himmelssegen auf unser Gemüth herabträuft, es ist etwas, das noch weit über diesen schönen Lebensernst und die pflichtgemäße Lebensführung hinausgeht und uns in die deutlich empfundene Nähe eines Ewigen, eines Lebens-

bestandes bringt, mit dem selbst die wunderbarste Naturbegabung und die höchste Ausbildung des Geistes und des sicheren Kunstverstandes nichts oder doch gar wenig zu thun haben und in dem wir die eigentliche Wesenheit erkennen müssen, aus welcher der Genius wird und bildet. Dieser tiefe Himmelsfrieden eines Gemüths, welches das Gute will, aufrichtig und in jener allein rechten Weise will, dem andern nicht blos seine Art und Existenz zu belassen, sondern sie wie und wo er kann, so viel an ihm ist, noch zu stützen und zu fördern, — dieser eigentliche Geist der Liebe, der eine Fähigkeit, eine Kraft und zwar der höchsten und fruchtbarsten Art ist, dieser Grundzug der Natur Mozarts, mag er ihn auch dem Keime nach dem humanen Geiste seiner süddeutsch-österreichischen Heimat verdanken, ist so gut ein Product seiner eigenen, und zwar einer moralischen Arbeit, wie sein ungemessenes Können das Resultat seines Fleißes als Künstler ist. Gestalten wie Pamina und Sarastro schafft nur ein die menschlichen Dinge mit liebendem Ernst umfassendes Gemüth, dies sagt uns jeder dieser Töne, sei es in feierlichen Gesängen, im heiteren Lebensdasein oder im anmuthigen Spiel der Herzen.

Und nun Franz Liszt, ist er nicht auch ein Sohn dieses Oesterreichs, und zwar ganz eigens, als es noch diesen innerlich warmen Lebenston in seiner ganzen inneren Fülle besaß, noch nicht vom Baume der Erkenntnis genossen hatte, worauf es aus dem Paradiese einer unbewußten schönen Harmonie getrieben wurde, ohne dafür, wenigstens bis jetzt so wenig wie wir anderen, den Frieden der bewußten und gewollten Versöhnung dafür eingetauscht zu haben? Diese innige Anhänglichkeit an seine Eltern in der Jugendzeit ist uns bekannt, es ist dies ein besonderer Zug seines Wesens: der Verlust seines Vaters drohte ihn gemüthskrank zu machen. Freundschaften, — wie viel Briefe liegen nicht schon jetzt der Oeffentlichkeit vor, die diese persönlichen Verhältnisse in jeder Stufe der Entfaltung vom guten Bekannten bis

zum hingebend geliebten Herzensfreunde aufdecken, und meist waren es Künstler, das heißt Kollegen, ja Rivalen, die dieser fast alle ausnahmslos Ueberragende mit seiner Liebe beglückte. Ja wohl beglückte! Wir hörten einmal einen Hofkapellmeister, der sich durch einen jetzt verstorbenen hochgestellten Leiter künstlerischer Institute zu einer Arglist gegen unseren Meister hatte verleiten lassen, die denselben von Weimar, dem Orte seiner Thätigkeit, vertrieb, mit Thränen in den Augen ausrufen: „Wie konnte ich so etwas thun gegen einen solchen Mann! Ich fühle es als ein Verbrechen gegen mich selbst wie gegen ihn.“ Und nicht entfernt hatte derselbe Wohlthaten von Liszt empfangen oder zu erhoffen! Und wer kann aufstehen, zumal unter den Künstlern und sagen, daß, wann er ihn gesucht, Liszt ihm nicht förderlich gewesen sei? Und wie vielen war er dies, ohne daß sie ihn gesucht hatten! Es ist mit Recht gesagt worden, daß kein Souverain lebe, der auf seinem Gebiete so viel Hilfsthaten gespendet habe und fortwährend spende wie Liszt. Wien weiß davon zu erzählen wie jede Stadt, wo er gelebt, und sein Beethovendenkmal wird davon auch der Nachwelt reden, so gut wie das im Jahre 1845 in Bonn errichtete und das Schiller-Goethe-Denkmal von 1849 in Weimar, bei denen überall Liszts Generosität schließlich allein die Vollendung ermöglichte.

Ein Zug aber dünkt uns der größte, weil echteste des Künstlers, und nur in dem Verhältnis von Goethe und Schiller selbst erlebten wir und besitzen wir das Gleiche. Denn was erzählt Richard Wagner, der Einzige, der auf unserem Kunstgebiete ebenbürtig neben Liszt steht, aus den Tagen, als er selbst von den schlimmsten Verfolgern bedroht, das Vaterland als Flüchtling verlassen mußte?

Es war im Mai 1849. „An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem aller-

4*

bedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem Tannhäuser dirigiren und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ," so schreibt Wagner selbst von seinem kurzen Aufenthalt in Weimar damals. Doch könnte man hier noch einzig den künstlerischen Antheil für ausschlaggebend nehmen. Wagner selbst bezeugt uns jedoch, daß bei Liszt auch dieses wieder nur aus jenem tiefsten Lebensborn, seiner rein menschlichen Art und Güte, aus seinem Gefühle für alles wirkliche Leben und Wirken stammte. Er erzählt, wie wunderbar er im Grunde diesen „wunderbaren Freund" gefunden hatte.

Um das Jahr 1840 schon hatte er ihn in Paris kennen gelernt, in einem Augenblicke, als er nach vielen Enttäuschungen „gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen", jeder Hoffnung auf einen Erfolg dort entsagt hatte und in jene innerliche Empörung gegen die gesammten herrschenden Kunstzustände verfallen war, die ihn auf völlig neue Bahnen führte. „In dieser Begegnung trat mir nun Liszt gegenüber, als der vollendetste Gegensatz zu meinem Wesen und meiner Lage," heißt es da. „In dieser Welt, in der aufzutreten und zu glänzen mich verlangt hatte, als ich aus kleinlichen Verhältnissen heraus mich nach Größe sehnte, war Liszt vom jugendlichsten Alter an unbewußt aufgewachsen, um ihr Wunder und Entzücken zu einer Zeit zu werden, als ich bereits durch die Kälte und Lieblosigkeit, mit der sie mich berührte, so weit von ihr abgestoßen wurde, daß ich ihre Hohlheit und Nichtigkeit mit der vollen Bitterkeit eines Getäuschten zu erkennen vermochte." Somit war ihm Liszt damals „mehr als eine blos zu beargwohnende Erscheinung", und er selbst hatte doch gar keine Gelegenheit, dem vergötterten Virtuosen sich auch nach seinen Leistungen und seinem Wesen bekannt zu machen. Die

erste Berührung der beiden Künstler war sonach sehr oberflächlich, — wohl begreiflich bei einem Manne wie Liszt, dem sich täglich die wechselndsten Erscheinungen zudrängten! Und Wagner hatte in seiner halb verzweifelten Lage und Stimmung damals seinerseits auch nicht Ruhe und Billigkeit genug, um hier den nächsten und einfachsten Erklärungsgrund für Liszts Benehmen gegen ihn aufzusuchen, fühlte sich vielmehr, obwohl dasselbe an sich freundlich und zuvorkommend gewesen war, durch dasselbe geradezu verletzt. Er besuchte ihn daher niemals wieder und faßte sogar eine völlige Abneigung dagegen, ihn nur auch näher kennen lernen zu wollen: Liszt blieb ihm, wie er sagt, „eine der Erscheinungen, die man als von Natur sich fremd und feindselig betrachtet.“ Unerhört und namentlich einem Liszt gegenüber auch nur einer durch ihre ehernen Grundsätze selbst so ehern hart und fast abstoßend gewordenen Natur wie Wagner möglich! Aber hören wir, wie sich die Sache löste, es wird uns Liszts ganzes Wesen daraus entgegenhallen.

Nämlich Wagner hielt nach seiner leidenschaftsvollen Offenheit mit dieser seiner Stimmung gegen Liszt auch keineswegs hinterm Berge, und so konnte es nicht fehlen, daß diesem eines Tages auch selbst zu Ohren kam, wie Wagner über ihn dachte. Es war in der Zeit, als in Dresden „Rienzi“ so großes Aufsehen gemacht hatte und Liszt gerade in Weimar sich als Hofkapellmeister hatte fesseln lassen, in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts. Liszt war betroffen, von einem Menschen, den er gar nicht kannte, so heftig mißverstanden zu sein, und Wagner gesteht in dieser 1851 niedergeschriebenen „Mittheilung an meine Freunde“, es habe für ihn, wenn er zurückdenke, etwas ungemein Rührendes, sich die angelegentlichen und mit wirklicher Ausdauer fortgesetzten Versuche vorzuführen, mit denen Liszt sich bemüht habe, ihm eine andere Meinung über sich beizubringen. Bis dahin

habe derselbe noch immer nichts von seinen Werken gekannt; sondern lediglich der eigenste Wunsch, in dem Verhältnis zu einem Anderen keine, wenn auch noch so zufällig entstandene Disharmonie fortbestehen zu lassen, habe sich hier ausgesprochen, indem sich vielleicht noch ein unendlich zarter Zweifel beigemischt habe, ob er ihn nicht doch etwa gar wirklich verletzt habe. Wer, fügt hier Wagner, der die ganze streitvolle Härte menschlicher Existenz hundertfach durchgekostet, bezeichnend hinzu, — wer in allen unsern socialen Verhältnissen und namentlich in den Beziehungen der Künstler zu einander, die grenzenlos eigensüchtige Lieblosigkeit kenne, müsse mehr als erstaunen, wenn er Wahrnehmungen mache, wie sie sich ihm damals von jenem außerordentlichen Menschen aufgedrängt haben.

Noch aber sei er, heißt es dann weiter, trotzdem nicht im Stande gewesen, das eigentlich Schöne in der Kundgebung von Liszts über alles liebenswürdigem und liebendem Naturell zu empfinden: er habe diese Annäherungen zunächst noch mit einer gewissen Verwunderung betrachtet, der seine Zweifelsucht in seiner plötzlich ganz veränderten Lage als berühmter Mann und königlich sächsischer Hofkapellmeister oft sogar eine fast triviale Nahrung zu geben geneigt gewesen. Jetzt zeigte sich erst der wirkliche Untergrund, so zu sagen die Wesenheit in Liszts ganzem Thun und Benehmen. Er hatte den Rienzi gesehen und: „aus aller Welt Enden, wohin er im Laufe seiner Virtuosenzüge gelangt war, erhielt ich bald durch diese bald durch jene Person Zeugnisse von dem rastlosen Eifer Liszts, seine Freude, die er von meiner Musik empfunden hatte, anderen mitzutheilen," sagt Wagner. Es geschah dies in eben jener Zeit, als Wagner selbst den Boden für seine dramatischen Schöpfungen zunächst immer mehr verlor. Und als nun Liszt sich mehr und mehr dauernd in Weimar niedergelassen, ward es eine seiner Hauptaufgaben, diesem verkannten und verbannten Künstler für sein Schaffen eine

neue und dauernde Heimatstätte zu gründen. „Ueberall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nöthig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein Wesen ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden, und zwar in einem Maße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt," so schildert Wagner in schönstem Gedenken dieses für ihn so entscheidende Verhältnis, — und wo hat man je ein schöneres gesehen? —

Schon in dem folgenden Jahre 1841 hatte Liszt im Gegensatz zu dem aufopferungsvollen Wesen seiner selbst und Wagners seinen größten Rivalen im musikalischen Vortrag, Paganini, öffentlich des „beschränkten Egoismus" beschuldigt und dabei auf die „künstlerische Königswürde", ja auf den „Gottesdienst der Ueberzeugung" hingewiesen, der den Genius zu einer Priestermacht erhebe, die der Menschenseele ihren Gott im tiefsten eignen Herzen offenbare. Er schloß dabei mit den alles bezeichnenden Worten: „Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche wie wir hoffen in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden hat! Möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, niemals Zweck sein! Möge er nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es gewöhnlich heißt Noblesse oblige, ebenso sehr und mehr als der Adel, Génie oblige!"

„Es muß noch öffentlich anerkannt werden, mit welchem Eifer sich Liszt zur rühmlichen Aufgabe gemacht hat, sowohl unbekannte und verkannte neuere oder in Vergessenheit gerathene ältere Werke wie auch die neuesten der gegnerischen Richtung angehörigen einer Würdigung zu unterziehen," sagt ein Bericht über ihn vom Jahre 1876. „So verdanken wir Liszt die nähere Bekanntschaft mit Berlioz, die Einführung vieler unbekannter Werke von Franz Schu-

bert, Richard Wagner, Robert Schumann, Raff, Bärwald, Frank in Paris und anderen Meistern, welche sämmtlich durch ihn zuerst zur öffentlichen Aufführung gelangt sind."

Dafür ist ein weiterer Beweis die nachfolgende Briefstelle, die erst kürzlich ans Licht gekommen ist. Sie stammt aus eben jenem Jahre 1849, als Wagner hatte flüchtig werden müssen, handelt vom Lohengrin und ist an einen Herrn B. in Paris gerichtet, der aber nicht Berlioz war. „Lieber B.," heißt es da, „Richard Wagner, Kapellmeister von Dresden, ist seit gestern hier. Das ist ein Mann von bewunderungswürdigem Genie, ja von einem génie si trépantique wie es für dieses Land paßt, eine neue und glänzende Erscheinung in der Kunst. Die letzten Ereignisse in Dresden haben ihn zu einem Entschlusse genöthigt, bei dessen Ausübung ich ihm mit allen meinen Kräften zu helfen fest entschlossen bin. Nachdem ich lange darüber mit ihm berathen, hören Sie, was wir ausdachten und was sich auch durchaus realisiren muß. Zuerst wollen wir einer großen heldisch-bezaubernden Musik Erfolg verschaffen, deren Partitur seit einem Jahre beendet ist. Vielleicht geht dies in London? Chorley zum Beispiel könnte ihm in diesem Unternehmen sehr nützen. Käme Wagner im Winter darauf mit diesem Erfolge in der Tasche nach Paris, so würden sich ihm, mit was er immer anklopfte, die Pforten der Oper öffnen ... Ich habe Ihnen gegenüber wohl nicht nöthig, in nähere lange Erklärungen einzutreten, Sie verstehen und müssen sich informiren, ob es in diesem Augenblicke in London ein englisches Theater giebt, — denn die italienische Oper würde unserem Freunde nicht nützen, — und ob einige Aussichten sind, daß ein großes und schönes Werk von Meisterhand Erfolg haben könnte. Antworten Sie mir so bald wie möglich. Später, das heißt gegen Ende des Monats, wird Wagner durch Paris kommen. Sie werden ihn sehen und er wird mit Ihnen direct

sich besprechen über die Richtung und Tragweite des ganzen Planes und herzlich für jede Gunst dankbar sein. Schreiben Sie sogleich und helfen Sie mir wie immer. Es ist ein edles Ziel, zu dessen Erreichung alles gethan werden muß!"

Das Schönste aber über ihn sagt wieder Richard Wagner alles bestätigend selbst.

Schon von dem Ende des kurzen Pariser Aufenthalts im Jahre 1849 erzählt er, wie er krank, elend und verzweifelnd vor sich hingebrütet habe und sein Blick auf die Partitur seines fast schon ganz von ihm vergessenen Lohengrin gefallen sei. „Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem todtenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten," ruft er aus. „Zwei Worte schrieb ich an Liszt, deren Antwort keine andere war als die Mittheilung der umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des Werkes. Was Menschen und Umstände ermöglichen konnten, geschah, um dasselbe dort (in Weimar) zum Verständnisse zu bringen. Der Erfolg lohnte ihm und mit diesem Erfolge tritt er nun vor mich hin und ruft mir zu: Sieh, so weit haben wir's gebracht! Nun schaffe uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!"

Wagner schuf es, es waren die Nibelungen!

Und was geschah, als nun im Sommer 1876 auch endlich dieses Riesenwerk, der Stolz der modernen Kunst wie des modernen Geistes, der Welt, man darf sagen der ganzen gebildeten Welt, — denn jede Nation hatte Vertreter gesendet, — künstlerisch ebenbürtig vorgeführt wurde?

„Hier ist derjenige, der mir zuerst den Glauben an meine Sache entgegengetragen hat, als noch keiner etwas von mir wußte," rief der Künstler selbst aus, als nach der Beendigung der ersten Aufführung alles sich zur frohen Festfeier versammelt hatte. „Ohne ihn würde man heute vielleicht keine Note von mir kennen. Es ist mein lieber Freund, Franz Liszt!"

Und wieder faßte dieser alles, was er gethan, nur als Pflichterfüllung auf. Er stehe vor ihm wie vor einem der größten Geister aller Jahrhunderte, es sei sein Stolz, seiner Kunst dienstbar zu sein, lautete das stolze Wort Dessen, der sich stets und überall im Dienste des Ganzen, des wahrhaft Großen fühlt, das er selbst erzeugen hilft.

„Génie oblige!"

---

5. Réflexions.

„Ein interessanter Anblick war es, wenn ich ihn die Feder in der einen, den Kopf auf die andere Hand gestützt, in Nachdenken versunken vor dem Schreibtische fand."

L. Schlösser.

I.

Goethe schreibt im Jahre 1805 über Winckelmann, den Begründer der modernen Kunstgeschichte: „Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang, mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen. Das vollendete Herrliche, die Idee, woraus diese Gestalt entsprang, das Gefühl, das in ihm beim Schönen erregt ward, soll dem Hörer, dem Leser mitgetheilt werden, und indem er nun die ganze Rüstkammer seiner Fähigkeiten mustert, sieht er sich genöthigt, nach dem Kräftigsten und Würdigsten zu greifen, was ihm zu Gebote steht. Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht."

So ward Winckelmann der Begründer einer Art anschaulicher Darstellung in unserer Sprache, wie sie vorher nicht bestanden hatte, und was Goethe selbst daraus gelernt hat, das ersieht sich am deutlichsten an den dichterischen Abbildern griechischer Mythen wie Leda mit dem Schwan im zweiten Theile des Faust:

„Ich wache ja! O laßt sie walten,
Die unvergleichlichen Gestalten!"

Besitzen wir nun eine ähnliche Sprache für diejenige Kunst, die uns dann ebenso gleichsam die innere, die Seelen-Gestalt des Menschen darstellt wie die Plastik seine äußere, für die Musik? Hat unsere Sprache hier von einem ganz neuen und der Literatur als solcher gleich fern stehenden Gebiete wie die Plastik die sichere Erweiterung und festbegründete Bereicherung erfahren wie dort durch Winckelmann? Diese Frage ist um so mehr der Beachtung werth, da ja die Musik als im Wesen der Dinge stehend und nicht die Erscheinungen, sondern die Idee der Welt selbst auf eigenste Hand und mit eigensten Kräften wiederspiegelnd, auch an sich ungleich mehr eigentlich „poetisch" ist als die Plastik. Wir haben in den musikalischen Schriften Liszts einen bedeutsamen Anlaß, dieser Frage hier näher zu treten.

Freilich ist es ein Grundsatz beschränkt einseitiger „musikalischer Charakterköpfe" wie W. H. Riehl zu behaupten, daß, wer als Musiker über Musik schreibe, gewiß kein „rechter Musiker" sei. Allein die Sache liegt anders: gerade die eigentlichsten Ton-Dichter unter den Musikern haben auch am besten über Musik, ja zum Theil über ihre eigene gesprochen und zugleich mit ihrer sicheren Erfassung der „poetischen Idee" in den Tondichtungen auch die poetische Kraft der Sprache erhöht.

Da ist als der Erste, der mit bestimmter Absicht als Künstler über die besondere Art und die poetisch-dramatische Wirkung seiner Kunst schrieb, — denn von den alten gelahrten musikalischen Formerklärern reden wir hier nicht, — Gluck, und zwar mit Schriften über seine eigenen Werke. Theils Vorreden zu den Partituren, theils Schreiben an Zeitschriften, waren diese Schriften so recht von der Noth der Kunst selbst eingegeben. Das heißt, man bestritt dem Componisten die freie Bewegung als Dichter,

die entsprechende Schilderung der entscheidenden Lebenslagen und Handlungen, und wollte ihn an hergebrachte Formen, an schöne „Melodien" von stehendem Schnitt wie an eine Mode binden. Da ergriff der Deutsche — denn der Streit war ja hauptsächlich auf Paris und Italien beschränkt, — sein Schwert, und haarscharf drang es in den wüsten Knäuel theoretischer Auseinandersetzungen, die meist von Leuten ausgingen, welche von der Musik wenig oder nichts verstanden. Drastische Vergleiche, treffende Charakterisirung, schneidender Spott gegen alle Herrschansehen, sitze es auf dem literarischen oder dem wirklichen Throne, und dabei trotz des Theoretischen der Frage alles konkret, individuell, anschaulich, — es ist, wenn man den eigentlichen italienischen oder französischen Text ansieht, etwas von Bismarcks Art darin. Wie denn dieser Künstler ebenso ganz Mann der That, Praktiker, nicht entfernt aber Theoretiker oder gar grübelnder Phantast war! Und obgleich hier, abgesehen von einigen mehr zufälligen höchst treffenden und poetischen Bildern, wie sie nur der schaffende Geist selbst findet, von Aeußerungen über Musik d. h. von musikalischen Schilderungen noch wenig zu finden ist, so thaten diese Schriften doch eine ganz merkwürdige Wirkung und waren die eigentliche Anregung, daß die musikalische Frage fortan auch in den höheren literarischen Kreisen besprechbar wurde. Für die Sprache selbst dagegen war mit diesen Streitschriften nichts geschehen, nicht einmal in den beiden wälschen Idiomen, mit denen übrigens Gluck sehr selbstherrlich hantirte.

Nun aber drängt sich zunächst eine andere Bemerkung hervor, daß nämlich, abgesehen von Luthers Bibelübersetzung, die doch zweifellos zugleich zur poetischen Literatur unseres Vaterlandes gehört, die Musik, poetisch genommen, im Grunde früher deutsch konnte als die Sprache.

Auf dem Grunde von Luthers Deutsch war bei Sebastian Bach eine Recitation entstanden, die mit ihrer Er-

habenheit an das Höchste aller Kunst reicht und die so völlig deutsch ist, wie das übliche Seccorecitativ italienisch. An diese Sprache schloß sich nun die Instrumentalmusik an, und wenn Gluck auf dem lebendigen Grunde der wirklichen Sprache eine poetische Redeweise erzeugte, die später Goethe und Schiller wie einst Klopstock aufs allerhöchste entzückte und gewiß nicht ohne Einfluß auf ihre eigene Dichtungssprache geblieben ist, so hatte der Letztere durch persönlichen Umgang mit Philipp Emanuel Bach in Hamburg die Gelegenheit, in lebendiger Anschauung zu erfahren, daß die deutsche Instrumentalmusik begann, dieselbe Bahn eigentlich deutscher Redeweise zu wandeln, und bald zeigten Mozarts Melodien von der „Entführung" bis zur „Zauberflöte", daß die Musik in ihrem „geliebten Deutsch" selbst gegen die schönsten Schönheiten der dichterischen Klassiker nicht zurückstehe.

An diese Hauptsache war also anzuknüpfen. Wie Winckelmann von der Antike die Fähigkeit zur Darstellung des Plastischen durch die Begriffssprache gewann, so mußten die Letzteren eben selbst unmittelbar an die Quellen der Musik gehen, um die nöthige „Begeisterung", wie schon Gluck eine solche schaffende Fähigkeit unseres Geistes nennt, zur Darstellung ihrer Gebilde zu finden. Und da sah es eben schlimm aus: die Musiker verstanden nicht zu schreiben und die Schriftsteller nichts oder nicht genug von Musik!

Gehen wir die entscheidendsten der beiden Schriftstellerarten nach der Geschichte der Sache durch.

Von Seiten der Literatur kommt da zuerst Heinse, der im Grunde die Musik erst in dieselbe eingeführt hat. „Musikalisch" war dieser Thüringer im vollsten Sinne, und wenn Dichter wie Schriftsteller zunächst nicht viel von dieser Seite seiner Begabung wissen mochten, das Musiklexikon hat völlig recht, wenn es Heinse's Thätigkeit bei sich verzeichnet und Hildegard von Hohenthal „für den Musiker ewig denkwürdig" nennt. Wie der Schmelz italieni-

scher Landschaft wirkt der Zauber dieser Welt der Töne auf ihn ein und giebt seinem Stil eine Wärme, eine Färbung, wie sie eben in jener Welt selbst walten. Allerdings ist hier noch mehr diese sinnliche oder vielmehr stoffliche Seite der Sache vorwiegend. Wie er selbst denn bei der „süßen" Stimme eines Sopranisten das schlimme benedetto il coltello! oft „im entzückten Ohre gehabt" hat und seine Seele „wie im Strome mit fortgerissen fühlte"! Jedoch ist die Wirkung unserer Kunst auf das Grundwesen der Sprache hier zuerst sicher festzustellen, und die landläufige Literaturgeschichte nimmt nur deshalb von diesem Umstande wenig Notiz, weil einst unsere Klassiker selbst es so gemacht haben. Die Einwirkung dieser Schriften trat denn auch erst ein, als man sich durch die großen Meister der Poesie in der Musik, Mozart und Beethoven, eben dieses „Poetischen" mehr bewußt ward, in der Zeit der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, als Heinrich Laube dieselben neu herausgab und sie nun mit dem hehren Erfassen der Tonkunst durch Jean Paul zusammentrafen.

Jetzt traten zuerst besondere Musikschriftsteller hervor, deren Wirken in beiden Gebieten, in Literatur und Musik zugleich fußte: Reichardt, Rochlitz und Schubart, — letzterer weitaus der bedeutendste von allen dreien. Allein seine „Idee zu einer Aesthetik der Tonkunst" erschien erst 1806, nach seinem Tode. Der „Spitz von Giebichenstein", wie Goethe Reichardt genannt hat, war mehr rein verstandesmäßig angelegt und entwickelt. Bach und Händel verstand er nach ihrer monumentalen Größe, Gluck nach seinen dramatischen Begeisterungen, — für Mozarts Poesie hatte er keinen rechten Sinn, und Beethovens Kraftschläge „zersprengten ihm fast Gehirn und Herz". Von einer Befruchtung und Fortbildung der Sprache kann also hier nicht die Rede sein. Doch ist, was er über die älteren Klassiker gesagt hat, nicht ohne Einfluß auf Männer wie Rochlitz in Leipzig und A. B. Marx in Berlin geblieben, die

ihrerseits wieder mehr die freiwaltende Poesie in der Musik erfaßten. „Da sprach Geist zum Geiste!“ sagt der Letztere über Reichardts mündliche Erläuterungen Händelscher Gesänge.

Friedrich Rochlitz that jenes Erläutern mit Mozart, Marx mit Beethoven, und in viele Kreise der Lesewelt drang durch ihre Schriften zuerst Kenntnis und geradezu Empfindung für diese neue Welt der Tonkunst! Doch hat der Eine immer noch etwas blos Schriftstellerhaftes und wenig freien poetischen Fluß, der Andere schweift und nebelt zu viel im Ausdruck dessen, was die Musik in ihm erweckt, er tastet blos, faßt nicht fest und sicher zu im Ausdruck, und so ist bei Beiden nicht entfernt von der Bedeutung eines Thuns wie bei Winckelmann die Rede.

In hohem Maße ist dies aber schon bei Schubart der Fall, der eben selbst auch wirklich Dichter war: mit ihm beginnt denn schon das eigentliche musikalische Schriftstellerthum, wie es sich allmählich als ein Besitz unserer Literatur herausgebildet hat. Und dies führt uns zu der eng zusammenhängenden Reihe von Schriftstellern, die auf beiden Gebieten gleich heimisch waren und daher ebenso von der Musik aus die Sprache zu befruchten vermochten, wie sie von der Literatur her die Fähigkeit der Darstellung gelernt hatten. Sie schließt zunächst eben und zwar in sehr entscheidender Weise Franz Liszt mit seinen zahlreichen Schriften über Musik.

II.

Wenn Richard Wagner, wie Heinrich Laube bei der Aufnahme seines so anschaulichen eigenen Lebensabrisses in die „Zeitung für die elegante Welt“ vom Jahre 1843 sagt, durch den „Pariser Drang“ als Operncomponist auch zum Schriftsteller geworden war, so ist dazu bei Liszt ein ganz anderer Grund vorgelegen: der Trieb, für seine Kunst zu wirken, sie möge Namen und Meister haben, welche sie wolle.

„Irrthum und Mißverständnis erschwerten den angestrebten Erfolg," so schreibt Wagner von jener Weimarer Vorführung des Tannhäuser durch Liszt im Jahre 1849. „Was war zu thun, um das Mangelnde zu ersetzen, nach allen Seiten hin dem Verständnisse aufzuhelfen? Liszt begriff es schnell und that es: er legte dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise vor, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt!"

Es ist der Bericht im „Journal des Débats" vom Jahre 1849, der 1851 mit einem zweiten verbunden unter dem Titel „Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner" in Leipzig erschien, mit welcher 1852 in deutscher Uebersetzung in Cöln herausgegebenen Schrift also Liszt auch als Schriftsteller auftrat.

Nicht, als wenn nicht schon vorher die ungemeine Lebhaftigkeit seiner Empfindung und Anschauung ihm die Feder in die Hand gedrückt hätte! Vielmehr stand bereits seit 1836 gar mancher großartig kühner Bericht von ihm z. B. über die Stellung der Künstler in der „Revue et gazette musicale de Paris", und fast kein bedeutend zu nennender Meister, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Paganini, Berlioz, Boieldieu, Meyerbeer, Thalberg, Auber, Schubert, Schumann, Field, Mendelssohn und wie sie heißen mögen, ist von ihm ungeschildert geblieben. Und diese Aufrisse und Skizzen erregten sofort so großes Aufsehen, daß der damals so berühmte Lamartine ausgerufen haben soll, er halte es für ein Verbrechen, wenn Liszt sich diesem Fache nicht ausschließlich widme! In Verbindung mit den Schriften „De la Fondation-Goethe à Weimar" (1849), „F. Chopin", „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" und den zahlreichen Aufsätzen in der „Neuen Zeitschrift für Musik", wie den größeren über den „Fliegenden Holländer" (1854) und „Robert Franz" (1855) bilden Liszts literarische Arbeiten gleich denen Wagners

eine stattliche Reihe von Bänden, die an Bedeutung keiner irgend eines Kunstschriftstellers nachsteht und die geradezu eine wesentliche Ergänzung unserer Gesammtliteratur ist.

Und wie steht es denn heute um dieses musikalische Schriftstellerthum?

Der Dichter Schubart hatte in seiner „Aesthetik der Tonkunst" nur erst die Frühlingslaute derjenigen Tonsprache erklingen lassen können, die mit der Entstehung der Oper in unsere Kunst drang. Aber diese italienische Sprache, die derselben zu Grunde lag, besaß doch schon den höchsten Grad der Ausbildung, und das Französische der Gluckschen Opern hatte das „Sprechende", das die Melodie durch diese Idiome gewann, nur steigern können. Die ganze Instrumentalmusik nahm bald ebenfalls diesen Charakter persönlicher Rede an, es war ja wie in der echten Lyrik das lebendige Welt-Ich, was hier sprach. Als aber nun gar die deutsche Sprache selbst die Höhe ihrer Schönheit gewann und in die Musik eindrang, da zeigten sich ganz neue Schönheiten auch in unserer Kunst. Liszt schreibt in einem seiner zahlreichen Reiseberichte von Wien aus im Jahre 1838, er habe dort mit vieler Freude und oft einer Rührung bis zu Thränen Lieder von Franz Schubert gehört, und fügt bezeichnend hinzu: „Schubert ist der poetischste von allen Musikern, die je existirt haben; die deutsche Sprache trifft bewunderungswürdig das Gemüth, und nur von einem Deutschen können die kindliche Reinheit, die schwermüthige Vertiefung, die über Schuberts Compositionen hingegossen sind, ganz verstanden werden."

Dies war es: das Deutsche, die Sprache Goethes und Schillers, war über die Musik gekommen und hatte sie wie mit himmlischem Segen bethaut. Sie gab jetzt hundertfältig zurück, was sie vor allem im Choral von Alters her dorther bekommen hatte. Man kennt die fast schwärmerische Verehrung Glucks für Klopstocks Oden und vor allem für die Hermannsschlacht. Mozart hatte das „Veil-

chen" componirt, und der Hauch solcher Sprache wirkte selbst in der Zauberflöte noch so sehr nach, daß die holprigen Verse des Textverfertigers all ihre Schadenskraft verloren haben. Beethoven schwor ebenfalls anfangs nicht höher als Klopstock, er mochte den hohen Schwung der Phantasie dieses idealischen Dichtergemüths lieben. Als er aber Goethe kennen lernte, war's damit vorbei. „Der hat den Klopstock bei mir tot gemacht," sagte er selbst. Und was hörte Goethe's Freundin Bettina ihn ausrufen? „Goethe's Gedichte behaupten nicht allein durch ihren Inhalt, auch durch den Rhythmus eine große Gewalt über mich, ich werde gestimmt und aufgeregt zum Componiren durch diese Sprache, die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt!" so sagte Beethoven, dessen Ausspruch stets lautete: „Ein Musiker ist auch ein Dichter."

In der That, durch die Sprache hatte die Musik sich selbst völlig zur persönlichen Rede geneigt, und was Wunder, daß sie jetzt auch wieder poetisch entzündend auf das Wort wirkte? Ja fortan sind es durchweg die Meister der Musik selbst, die uns Auskunft über dieselbe geben, und wenn schon außer der Geschichte und der Lehre der Musik die Fachgelehrten, die „Professoren" den Componisten das eigentlich Künstlerische und Poetische auch zur Darlegung in Worten überlassen mußten, — in der Ausbildung der Sprache nach dieser Seite des Ausdrucks musikalischer Dinge hin sind fast nur diese Tonmeister selbst auch schöpfèrisch fortbildend gewesen.

Da ist zuerst schon 1809 C. M. von Weber mit seiner berühmten oder vielmehr fast berüchtigten Kritik über die Eroica. Trotz des eifernden Mißverständnisses zeugt hier die Darstellung dennoch für mehr Verstand von Beethoven und der Musik überhaupt, als die ganze literarische Kritik von damals hatte, und man weiß, daß dieser Freischützcomponist später viel und sehr gut schrieb, sogar einen

Künstlerroman zu dichten begonnen hat. Ein Jahr später schrieb Bettina jene „seelenvollen Phantasien über Musik“ auf, die in Goethe's „Briefwechsel mit einem Kinde“ in den dreißiger Jahren kräftig in die schriftstellernden Musiker einschlugen und förmlich ihre bessere Seele erweckten. Von 1809—1812 standen in Rochlitz' Musikzeitung E. Th. W. Hoffmanns Besprechungen der Beethovenschen Symphonien, die ihm heute sicherlich den Titel „Wagnerianer“ eingetragen hätten. Und er gab hier nicht blos der Sprache wundervollen Schwung und neuen Charakter, er mußte sie sogar erweitern. Denn er schilderte in den „Kreisleriana“ mit der bloßen Begriffssprache die Mysterien unserer Kunst, ihr Stoffwerk, die Tonarten und ihren Charakter. Mochte dabei der Erfolg sein, welcher er wollte, er mußte die Grenzen der Sprache ausdehnen, ihren Wortschatz bereichern und ihr überhaupt neue Besonderheit geben. Und er konnte es, denn er war beides, Musiker und Schriftsteller zugleich und in anderem Maße als jener preußische Kapellmeister J. F. Reichardt. Er selbst äußerte aber auch daß, wenn einmal über Musik gesprochen werden solle, man nur als Dichter darüber reden könne.

Und doch ist hier immer noch mehr Glanz als Glut, mehr Schwärmerei und sogar Phantastik als die zutreffende Kraft der Poesie und schwungvoller Phantasie, wie sie schon die echt dichterische Natur Bettina's bekundet hatte, deren Berichte denn auch Goethe selbst so ahnungsvoll an die Macht des Genius der Tonkunst gemahnten. Aber nicht eine blos dichterische Natur, ein wirklicher „Poet“ wie bei Winckelmanns Darstellung der Plastik gehörte hier zum vollen Treffen des Zieles.

Wir fassen uns kurz: Jean Pauls so tief musikalische Dichternatur entzündete mit der Macht des Gemüths und dem Himmelsbrande wahrer poetischen Anschauung und Begeisterung jenen Robert Schumann, der nun zuerst in Deutschland in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ die

Geister, die in ihrer Kunst auch denkend und betrachtend lebten, um sich versammelte. Wo blieben jetzt diese Theoretiker, ein Th. A. Wendt, in dessen Schriften doch Beethoven schon „Gedanken voll Weisheit“ gefunden? Wo auch Thibaut mit seiner „Reinheit der Tonkunst“, gewiß einem die Schönheit der Musik innig aussprechenden Büchlein, das manches Gemüth noch heute ihrem besseren Wesen zuführt. Dazu kamen jetzt die brieflichen Aeußerungen Mozarts über Musik ans Licht. Und Beethoven selbst offenbarte seine hohe Anschauung von der Musik eben durch Bettina's Briefe an Goethe. Des Dichters Heinse Schriften über Musik lebten wieder auf, und von Frankreich wehte ein ernster Geist der Kunst in der Erscheinung von Hektor Berlioz selbst in blos schriftstellerischen Erzeugnissen herüber. Man sieht, die Musik ist auch hier an keine begränzte Sprache gebunden, und man meint fast, ihr Geist und Wesen muß als deren eigentliches Leben in sämmtlichen modernen Idiomen wohnen und ihnen so die auszeichnende Besonderheit vor den alten Sprachen geben.

Denn auch Liszt — und damit kommen wir auf unseren Gegenstand —, auch Liszt schrieb französisch und nur französisch, und doch können wir sagen, daß er auch sogar unsere deutsche Sprache bereichert, erweitert und verschönert hat. Denn er schrieb aus dem inneren Geist unserer modernen Sprache heraus, weil er aus dem Geiste der Musik schrieb, die vor allem uns angehört!

Er beginnt jenen Bericht der „Gazette musicale“ von 1838 so: „Vor ungefähr fünfzehn Jahren verließ mein Vater sein friedliches Dach, um mit mir in die Welt zu ziehen. Er ließ sich in Frankreich nieder, denn hier, meinte er, sei die geeignetste Sphäre für Entwicklung und Ausbildung meines Genies, wie er in seinem einfältigen Stolz meine musikalischen Anlagen nannte. So habe ich frühzeitig meine Heimat vergessen und Frankreich als mein Vaterland ansehen gelernt.“

Er lohnte diesem seinem neuen Vaterlande nun vor allem durch Erlernung seiner Sprache, die sicher auch heute kein geborener Franzose mit mehr Sicherheit, Eigenart und Schöpferkraft handhabt als er, so daß der Vorwurf von „Neologismen und Germanismen", den man ihm wohl gemacht hat, sich meist nur in einer begreiflichen Beneidung seines so außerordentlichen Stiles begründet. Dieser selbst nun ist von einer Kühnheit, Kraft, Feinheit, von einem Reichthum, die wahrhaft überraschend und geradezu berückend sind. Selbst durch die Lügen- oder doch Bettlergestalt der bisherigen Uebersetzungen sagt uns ein „einziger Blick seines blitzenden Auges", daß wir es hier ebenfalls mit einem Siegfried zu thun haben, und einer der Uebersetzer urtheilt mit Recht: „So einzig, unerreicht und unerreichbar Liszt in seinem Spiele dasteht, ebenso einzig und ohne Vorbild ist er in seinem Stile; beides ist seiner Seele Eigenthum. In beiden fühlen wir dasselbe geniale Sichgehenlassen, das aber selbst im Fluge der höchsten Begeisterung nie dem Schönen verletzend zu nahe tritt." Und wenn hier etwas auszusetzen wäre, so könnte es nur der Ueberreichthum der Gedanken und die schwelgerische Ueppigkeit der Phantasie sein, die sich niemals in Bildern und Farbenbrechung genug thun kann. Dies ist aber nur die natürliche Folge des überschwänglichen Reichthums des Gegenstandes, mit dem er da umgeht. Und wenn die Engländer uns Deutschen in den Darstellungen über Musik, namentlich wo es Beethoven gilt, Unklarheit und geheimnisvolle Sprache vorwerfen, so kommt dies daher, daß ihnen denn doch eben diese Musik nach ihrer vollen Art noch immer ein „Buch mit sieben Sigeln" ist.

Ueber die einzelnen Schriften selbst etwas zu sagen, würde hier zu weit führen. Es genügt festzustellen, daß unser Künstler sich an dem Wesen der sämmtlichen neueren Sprachen so erzogen hat, daß er im Stande war, den über ihnen schwebenden, ihnen allen gemeinsamen Geist zu

erfassen und damit auch den ihm entsprechenden Sinn und Gehalt der Musik auszudrücken, so daß es in der That nach den geschichtlichen Darlegungen, die wir oben gegeben haben, eine Erweiterung und Fortbildung auch unserer Sprache geworden ist, daß diese Schriften einmal gut deutsch übersetzt worden sind. Eine solche Uebersetzung bestand schon lange, es ist die Schrift „Robert Franz".

Das Geschichtliche und Lehrhafte freilich ist die schwächere Seite dieser Schriften, da beides eben der Wissenschaft und Forschung, aber nicht der Kunst und Erschaffung als Eigengebiet angehört. Und doch ist auch in dieser Hinsicht die letzterwähnte Schrift sehr hervorragend, sie enthält eine Feststellung dessen, was wir „Lied" nennen, die historisch und theoretisch noch nirgendwo so gründlich gegeben worden ist. Wie denn in dieser ganzen Schrift mehr die Ruhe der Betrachtung als der Schwung der Begeisterung herrscht!

Wie sicher und fein aber Liszt anzugeben weiß, wo etwas bisher nicht Dagewesenes hervortritt, und wie fruchtbringend seine Darstellungen deshalb gerade für die Geschichte unserer Kunst sind, dafür geben wir zunächst ein kleines Beispiel aus der Schrift über Lohengrin, mit der wir als einer ferneren Probe der ganzen Art dieser Schriften schließen. Es ist bei der Melodie, womit der vom Gral entsandte Ritter seinen wunderbaren Führer, den Schwan, entläßt. „Die Musik besaß noch nicht diesen Typus, welchen Maler und Dichter so oft wiederzugeben versucht haben," sagt hier Liszt, „sie hatte noch nicht dieses reine Empfinden, den heiligen Schmerz ausgedrückt, welcher die Engel und die dem Menschen überlegenen Wesen, die besser sind als er selbst, ergreift, wenn sie aus dem Himmel verbannt und in unseren Aufenthalt der Trauer entsandt werden, um wohlthätige Sendungen zu erfüllen. Wir sind der Meinung, daß die Musik in dieser Beziehung die anderen Künste ferner nicht zu beneiden hat. Denn wir sind überzeugt, daß noch in keiner derselben dieses Gefühl mit

einer so hohen, ja himmlischen Vollendung wiedergegeben wurde."

„Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht," heißt es also auch hier, wie bei Goethe über Winckelmanns Prosa. Und wie diese Beschreibung der Bilder der plastischen Kunst seit nun bereits hundert Jahren unsere Sprache um Bildungen bereichert hat, die heute fast in jedermanns Munde sind, so wird die Darstellung der Schöpfung solcher neuen Seelengestalten, wie sie die Musik gegeben hat, der Sprache selbst tiefere Seele und neue Flügel zugleich geben, und Liszts Schriften spielen hier auch für die deutsche Sprache um deswillen eine solch besondere Rolle, weil sie eben den allumfassenden Geist moderner Bildung darstellen und so selbst den eigentlichen und letzten Gehalt der Sprache hervorzubilden mithelfen können.

Daß aber Liszt selbst, als er im Jahre 1835 die Feder ergriff und diese schriftstellerische Thätigkeit als eine gleich real wie ideal bedeutsame erfaßte, sage uns zum Schluß dieses Kapitels die Einleitung zu seinem schmerzlich begeisterten Essay über die Stellung der Künstler.

„Wohl wäre es eine schöne herrliche Aufgabe, die Stellung der Tonkünstler in unserem socialen Leben genau und ausführlich festzustellen, — ihre politischen, individuellen und religiösen Beziehungen auseinanderzusetzen, — ihre Schmerzen, ihr Elend, ihre Mühsale und Enttäuschungen zu beschreiben und oh! den Verband ihrer immer blutenden Wunden zu zerreißen und energischen Protest gegen die drückende Ungerechtigkeit oder die schamlose Bornirtheit zu erheben, welche die Künstler verletzt, quält und sich höchstens herabläßt, sie als Spielzeug zu benutzen, — ihre Vergangenheit zu prüfen, ihre Zukunft zu enthüllen, all ihre Ehrentitel an das Licht zu ziehen, dem Publikum und der gedankenlosen materialistischen Gesellschaft, diesen Männern und Frauen, die wir unterhalten und die uns Unter-

halt geben, zu lehren: **woher** wir kommen, **wohin** wir gehen, **worin** unsere Aufgabe besteht, wer wir mit einem Worte **sind**! — sie zu lehren, wer jene **Auserwählten** sind, die von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und sie mit edler Treue zu pflegen von Gott selbst vorbestimmt erscheinen, — diese gottgesalbten niedergeschmetterten, in Fesseln geschmiedeten Menschen, die dem Himmel die heilige Flamme geraubt haben, die dem Stoff Leben, dem Gedanken Form verleihen und uns, indem sie die Verwirklichung unserer Ideale schaffen, mit unwiderstehlichem Zwange zur Begeisterung, zur himmlischen Offenbarung emporziehen, — wer sie sind, diese Schöpfermenschen, diese Evangelisten und Priester einer unauslöschlichen, in alle Herzen unaufhörlich eindringenden und wachsenden geheimnisvollen Religion: sicherlich dies alles, was sich schon von selbst so laut bezeugt, mit lauter Stimme auch den taubsten Ohren zu predigen und zu verkünden, wäre eine schöne, eine herrliche Aufgabe!"

Wer aber hat sie durch That und Wort zeitlebens herrlicher erfüllt als Er!

6. Harmonies poétiques.

Wie mancher glaubte nicht nach der orchestralen Composition, die auf Beethoven gefolgt ist, annehmen zu müssen, daß dessen große „Neunte" auch die letzte Symphonie gewesen sei!

„Es erstand ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen eine doppelte Krone von Feuer und von Gold zu tragen. Der träumte kühn wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es je von der Kunst erreicht werden kann, dies sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum nicht mehr aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden

und dünkelhaften Masse bestehen wird, die in unseren Tagen zu Gerichte sitzt und Gesetze dictirt, die kaum die Kühnsten unwirksam zu machen wagen."

So sprach einst Liszt von Wagner, und auf wen paßt dies mehr als auf ihn selbst!

Wir wollen über diese neue Siegfriedsthat eine Stimme hören, die nun schon vor fast einem Vierteljahrhundert erscholl. Es ist die Blütenlese aus einer größeren journalistischen Arbeit eines verstorbenen vortrefflichen theoretischen „Zukunftsmusikers", nur nach unserer sichereren Anschauung von der Sache stellenweise retouchirt und ergänzt. Dieselbe steht in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom Jahre 1858 und lautet so:

„Schon Goethe verglich den Fortschritten der Naturwissenschaften gegenüber sich mit einem Wanderer, der das aufgehende Licht ahnt und da es plötzlich in die Erscheinung tritt, sich geblendet abwenden muß, weil er die Fülle desselben nicht ertragen kann.

„Die Leistungen auf musikalischem Gebiet stehen jedoch obenan, wie denn überhaupt die Tonkunst eine der größten Erscheinungen des modernen Geistes bildet.

„So wie jeder jetzt schon die große Zukunft sehen muß, die Richard Wagner dem musikalischen Drama gegeben hat, so hat Liszt die Instrumentalmusik durch das Neue seiner Individualität belebt, dadurch daß er die Form gezwungen hat, sich dieser dienstbar zu machen. Dieses bestimmte Ergreifen des Programms, die Vereinigung von Bewußtem und Unbewußtem ist gerade dasjenige, was die Instrumentalmusik für unsere Zeit und die Zukunft erhält. Früher wurde lediglich die musikalische Stimmung befriedigt, jetzt die Totalität des Geistes.

„Im Unterschiede gegen das Frühere ist es schon die Bezeichnung Symphonische Dichtung, die außerordentlich treffend gewählt erscheint. Ein solcher Name ist das

Ei des Columbus, und es wird damit sofort das ganz bestimmte Bewußtsein des Autors ausgesprochen. Nur der Weg nach der poetischen Seite hin war übrig geblieben als der einzige für den Fortschritt, die Verbindung des Instrumentalwerkes mit einem darüber schwebenden allgemeinen poetischen Gedanken, und dieses bestimmte Ergreifen des Programms ist darum entscheidend. Wir sehen schon bei dem späteren Beethoven, wie die gegebenen Schranken durchbrochen werden, wie eine mit vollem Bewußtsein ergriffene neue Stufe des geistigen Lebens sich herausringt. Es ist, wie Liszts Lieblingsschüler Hans von Bülow es ausgedrückt hat, der Klageruf des Adlers, dessen Flug von der Glut der Sonnenstrahlen gehemmt wird, es ist der Wehelaut des Löwen, den die Entbehrungen undurchdringlichen Dunkels gefangen halten. Ein neuer großer Horizont thut sich auf, eine geistige Welt voll Poesie.

„Liszt ergreift mit der Kraft der Phantasie die mannigfaltigsten Stoffe und zieht sie in das musikalische Gebiet herein. Auf der Stufe völliger inneren Reife angelangt wendet er sich einer großen Wechselfülle von Aufgaben zu und von außen empfangend verarbeitet er sie nach innen. Bei dem Deutschen ist das Gefühl das erste und dieses weckt die Thätigkeit der Phantasie. Hier umgekehrt ergreift die Phantasie den Gegenstand und weckt die Thätigkeit des Gefühls. Es sind Geistes-Stimmungen, den Bewegungen der Seele gegenüber, welche den Inhalt der früheren Musik bilden. Man hat das Gefühl, das hier an die höchsten Fragen der Menschheit herangetreten ist, denkend, nicht blos unbewußt empfindend. Es ist somit eine neue Seite, welche dem Umkreise der Tonkunst und dem musikalischen Bewußtsein erobert ward, eine geistige, jedoch gepaart mit ebenbürtiger künstlerischen Naturkraft, die Seite hoher Intelligenz und großer Bildung bei fortgeschrittener Zeit und viel weiteren Lebensverhältnissen, als die meisten der früheren Tonsetzer sie nur ahnen konnten. Der Individualität

Liszts und den Bedingungen unserer Zeit gemäß sehen wir auf der Oberfläche allerdings nicht mehr jene sofort entgegentretende Exclusivität, jene strenge Abgeschlossenheit früherer Tage in der Tonkunst. Im tiefsten Grunde jedoch tritt uns ein gewaltig fester Kern der Individualität entgegen: nur Zweige und Wipfel treten in Berührung mit der Außenwelt, den Einwirkungen derselben Raum gebend und von ihr Nahrung ziehend, während der Stamm allen Stürmen trotzt. Dabei die glänzende sinnliche Basis, der große gewaltige Zug der Leidenschaft, die Tiefe des Ausdrucks und des geistigen Gehaltes, überhaupt der große weite Horizont!

„Begegnen wir in den einzelnen Werken nicht der Mannigfaltigkeit der Stimmung, nicht dem Reichthume des Gefühlslebens, nicht der Menge innerer Zustände wie bei früheren Meistern, so zeigt sich dafür ein ganz enormer Reichthum, wenn wir die gesammten Werke überschauen. Eine große Menge neuer, der Musik zugeführter, für dieselbe gewonnener Aufgaben tritt hier ergänzend und für das Verlorengegangene ersetzend ein. Es war ein freudiges Staunen, als diese neue Welt aufging, als man dieses Reichthums und dieser Mannigfaltigkeit inne wurde. Da sind die Präludien mit ihrer Naivetät, mit ihrem einfach menschlichen Inhalte. Zart, schmerzlich bewegt, grandios zugleich erscheint der Dichter im Tasso. Poetische Verklärung herrscht im Orpheus. Antike Herbheit, Schroffheit und Sprödigkeit ist die ganz entgegengesetzte Eigenthümlichkeit des Prometheus. Schwärmerische Entrücktheit führt auf die Höhen des Ideals in der Bergsymphonie. Glanz, Festesrausch, chevalereske Eleganz, Ritterlichkeit sind die Eigenschaften, welche die Festklänge charakterisiren. Deutsche Zartheit und Tiefe, deutsche Kühnheit und Gedankenkraft treten uns im Faust entgegen. Das Adagio, überschrieben ‚Gretchen‘, läßt tief in unserem Innern wonnig-wehmuthvoll Fausts Wort erklingen:

„Ist's möglich, ist das Weib so schön?"

Mystische Tiefe liegt im Dante, phantastische Wildheit in der Hungaria, Größe des Schmerzes in der Héroide funèbre. Jedes Werk bildet eine Einheit für sich. Und weil die verschiedenen Stimmungen in verschiedenen Werken niedergelegt sind, konnten dieselben zu größter Schärfe und Bestimmtheit herausgearbeitet werden.

„So entstand der Reichthum an innerlich verschiedenen, die ganze Skala menschlicher Zustände in einem reichbewegten Innern umfassenden Situationen, die man Liszts Symphonische Dichtungen nennt."

So können wir denn zum Schluß auch hier sagen, wie es in den Meistersingern heißt:

„Den Zeugen, denk' ich, wählt' ich gut:
Tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?"

Der beste literarische „Zeuge" über die Sache aber ist Richard Wagner in seinem „Briefe über Franz Liszts Symphonische Dichtungen" vom Jahre 1857. Und Liszt selbst bekundete sein sonnenlichtes Bewußtsein über den zukunftsreichen Schritt, den er hier für seine gesammte Kunst gethan hatte, mit den Worten, die er im Jahre 1854 über Beethovens Egmont-Musik schrieb. „Im Egmont erblicken wir eines der ersten Beispiele moderner Zeit: ein großer Tonkünstler schöpft seine Begeisterung unmittelbar aus dem Werke eines großen Dichters," sagt er. „So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethovens in diesem ersten Versuche auch erscheinen mag, so kühn, so bedeutsam war es zu seiner Zeit selbst. Beethoven begann, indem er diese Fragmente componirte, der Kunst einen neuen Weg zu eröffnen. Mit mächtiger Hand fällte er den ersten Baum eines bis dahin noch ungekannten Waldes, ja er betrat, nachdem er das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand an das Werk gelegt hatte, diesen Weg selbst. Die Welt sah ohne besondere Aufmerksamkeit diesem ersten Schritte zu. Die Zeiten aber kamen, in welchen die Kunst diesen

Weg wandelte und bald nach ihm diese Bahnen hell gelichtet und geebnet fand."

So zeichnet denn Liszt nur sich selbst, wenn er die heutige Epoche der Musik folgendermaßen charakterisirt: „Bis in das tiefste Alterthum zurückgehend und nach Stoffen forschend, läßt sie sich kaum irgend ein Moment des poetischen Lebens entgehen. Den Völkern des Orients wie denen des Occidents ringt sie Vorbilder und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollflutender magnetischer Strom verbindet Poesie und Musik, diese beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens." Und so hat vor allen er in der Musik zur That und Wahrheit gemacht, was derjenige Künstler prophezeite, der zuerst derselben diese rein poetische Wendung gab, Joseph Haydn, der Vater der Symphonie, der am Ende seiner Tage ausrief, das, was in der Musik geschehen könne, sei weit größer, als was darin geschehen sei!

7. Consolation.

„Ist denn das auch eine Lebensaufgabe?" entgegnete einmal ein preußischer Gymnasialdirector, als ihm auf die Frage, warum denn Liszt eigentlich die geistlichen Weihen genommen habe, bedeutet wurde, daß dies nothwendig gewesen sei, um Kapellmeister des Papstes zu werden und von der Sixtinischen Kapelle aus seine Lebensaufgabe, die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik zu erfüllen. Und wenn wir die Antwort auf jene Frage ebenfalls mittheilen: „Ja vielleicht, zumal in diesem Augenblick, eine wichtigere als die Hebung der Schule," die allerdings den Schulmann sich sofort auf dem Absatz herumdrehen und kehrt machen ließ, so wollen wir damit durchaus nicht in das Gebiet der Politik hinüberspielen, kennzeichnen aber

mit diesem einen Gespräche schlagend die traurige Gleichgiltigkeit und Unwissenheit einer ganzen großen und sogar zur Zeit noch entscheidenden Masse unserer Gebildeten, die obendrein eben diese unsere „Bildung“ macht und beherrscht.

Wie kann man, selbst confessionell außenstehend, bei einigem Nachdenken auch nur entfernt darüber im Zweifel sein, daß der einzige Haft, der, außer im verzweifelnden Augenblicke die Allbezwingerin Noth, die ungeheure Masse des Volks bindet und gliedert, die idealen Vorstellungen sind, wie sie selbst in der verkrüppeltsten Form immer noch am kräftigsten und zwingendsten die Religion bietet? Daher bleibt die Kirche, sie mag sein wie sie will, so lange sie da ist, für die unendlich überwiegende Mehrzahl der Menschen der einzige Quell, der sie mit solchen Vorstellungen nährt und indem er sie über sich selbst und das gemeine Bedürfnis erhebt, auch an eine Gemeinschaft der Menschen und eine Pflicht jedes einzelnen gegen sie glauben macht. Wo ist also der Ersatz für eine solche geradezu unentbehrliche Institution, so lange man nicht eine andere hat, die auf gleicher von Allen angenommener sicheren Grundlage die Massen bindet, die ohne einen solchen Kitt in Atome zerstäuben?

Daß es der Staat, daß es die Bildung sind, kann selbst bei Erreichung möglichster Vollendung beider nur die größte Kurzsichtigkeit sagen. Dieses Gefühl war es denn auch, was seit dem Rausche der Aufklärung im vorigen Jahrhundert und mehr noch seit den furchtbar folgenden, allen vorhandenen Bestand auflösenden Revolutions- und Kriegszeiten alle tieferen Gemüther und ernsteren Geister eben wieder auf den vorhandenen Bestand schauen ließ, den wir in idealen Dingen einzig als real bestehend besitzen, auf die Religion, auf die Kirche. La réligion est le véritable ciment des édifices sociaux. Plus les pierres sont nombreuses et menues, plus le ciment doit être fort pour les unir,“ schreibt schon in den dreißiger Jahren

George Sand in den „Lettres d'un voyageur". Daß dabei Ausschreitungen der katholischen Kirche gegen den Staat so wenig lobenswerth sind wie die kecke Selbstüberhebung der protestantischen Orthodoxie gegenüber der allgemeinen geistigen Arbeit und Bildung, darüber ist kein Wort zu verlieren. Allein für den wirklich Gebildeten bleibt die Kirche oder vielmehr der Cultus in beiden Confessionen nach wie vor sicher bestehen, und das höchste Sinnen kann nur das sein, diesen selbst nach dem im religiösen Bekenntnis enthaltenen Geiste auszubilden und ihm so seine höhere Wirksamkeit zu sichern. Staat und Kirche müssen von solchem Gesichtspunkte aus wie Alberich und Mime erscheinen, die sich um den Ring, der der Welt Erbe und Macht bedeutet, streiten, während ihn Siegfried besitzt! Und wie mit Recht in der protestantischen Kirche stets mehr darauf gesonnen wird, dem Cultus solchen Gehalt und solche Form zu geben, daß er auch die edelsten Neigungen, das eigentlich ideale Bedürfnis der Allgemeinheit an sich fessele und befriedige, so fehlen auch in der katholischen Kirche, soweit ein Fremder dies zu überschauen vermag, durchaus nicht die ernsten Betrachtungen und innigen Bestrebungen, fern von all dem Tages- und Kriegsgeschrei der herrschenden Gewalten und Parteien der Kirche, dieser selbst ihre wirklich weltbezwingende, weil welterlösende Macht wiederzugeben, indem man ihrem Cultus stets mehr den Geist sichert, aus dem dieser wahre Hort der modernen Menschheit hervorgegangen ist. Und wie es ja gewiß kein Zufall ist, daß aus diesem eigentlichsten Geiste der neueren Menschheit auch diejenige Kunst erwachsen ist, die ihr eine neue Sprache gegeben hat, um die ganze Fülle und Innigkeit des Gefühls wie die Unendlichkeit des Geistes, die dem Geiste selbst jetzt aufgegangen, entsprechend auszudrücken, — wie es kein Zufall ist, daß die Musik vor allem andern eine Tochter der Kirche und ihres Gottesdienstes ist, so sind von Alters her bis in die jüngsten Tage stets und überall Stim-

men laut geworden, um diese Tochter, die derweilen so unsagbar reich und vor allem so selbständig geworden ist, nach ihrer ganzen Art und Fülle wieder in diese Kirche und ihren Gottesdienst einzuführen.

Wenn nun bei dem protestantischen Cultus die große Schwierigkeit darin liegt, daß derselbe dieser Kunst nicht leicht den vollen Eintritt und so zu sagen einen Theil des Gottesdienstes selbst einräumt, so daß ihre Aufnahme gar leicht zur Umbildung des religiösen Cultus in ein kirchliches Concert führen und so die Hauptsache selbst vernichten könnte, — wenn hier also besondere aber keineswegs unüberwindliche Schwierigkeiten der Sache selbst vorliegen, so ist im katholischen Cultus die Musik geradezu unentbehrlicher Theil desselben und in gewissem Sinne sogar ihr voller Schwerpunkt. Denn die „Wandlung" wird ja außer dem Vorzeigen der Hostie, die nur ein Sinnbild ist, tief innen lebendig gefühlte That in den Tönen, die sich in diesem Augenblick auch in der unscheinbarsten Kirche bei der wirklichen Messe wie eine heilig erneuernde Flut über die tief in sich gekehrten Gemüther ergießen. Man darf sagen, ohne dieses reinste und tiefste Moment der Zurückstimmung des in sich selbst zerrissenen Gemüthes in die Harmonie des All' und Ewigen, ohne diese Zurückführung des Individuums auf die ewigen Grundlagen des Seins, so wie sie in dieser Wandlung sich darstellt, würden wir sicherlich nicht jene Kunst besitzen, die in ihrem tiefsten Wesen solche Weltentstehung im Aeußern wie im Innern selbst darstellt. Ebenso aber ist zu sagen, daß der katholische Cultus d. h. seine höchste Gipfelung, die Messe, ohne diese seine Tochter Musik, die in gewissem Sinne wieder seine Mutter ist oder doch stets wieder werden kann, nach seinem vollen Vermögen auf die Dauer nicht bestehen kann und von ihrem Leben das eigene fristet.

Wie unendlich war es also zu beklagen, daß mit der Herrschaft einer Richtung, die den äußeren Pomp der

Kirche ungemessen erhöhte und zu ihren Zwecken sogar das Theatralische nicht verschmähte, auch dieses Aeußerliche und Theatralische in die Musik des Cultus drang. Es giebt auch einen Jesuitenstil in der Musik, und wer sein Gefühl an dem ewig Wahren und wirklich Classischen der Kunst gebildet, wird so gut an Beethovens großer Messe wie an Mozarts Requiem spüren, daß seit dem siebzehnten Jahrhundert die Oper auch in die Kirche eingedrungen und die sonderbaren Allüren der Heiligengestalten jener Zeit auch der Grundcharakter der Kirchenmusik geworden waren. Dies verhielt sich in Deutschland so wie in den romanischen Ländern, und es ist ja jedem, der eine italienische Reise macht, zur Genüge bekannt, daß man heute sogar die neuesten Opernmelodien auch auf der Orgel, selbst im erhabenen St. Peter in Rom hören kann. Von Mozart bis Mendelssohn ist bei den Musikern nur eine Klage über diesen Mißstand, und nach Goethe kam fast jeder Schriftsteller von Italien aus auf diese Sache zu sprechen, die eine Schmach der Kirche und eine Trauer für das religiöser Erhebung bedürftige Volk ist.

Wie hätte nun da ein Gemüth fehlen sollen, dem wie wir allüberall sahen, der innere Geist dieser modernen Anschauung in der That zur anderen Natur, zur unwillkürlichen und doch gewollten Wirklichkeit in all seinem Thun und Denken und Lassen geworden, — unser Liszt? Zudem folgte dieser Künstler hier einer Spur, die nahezu an den Born seines Lebens führte, ja zu einem wirklichen Fundamente dieses Lebens. Wir sind thatsächlich sicher unterrichtet und haben die Erscheinung Liszts als eines Reformators der Kunst in seiner Kirche in keiner Weise als ein Wunder, als bloßen Zufall zu betrachten: er berührte damit vielmehr eben aufs neue die Grundlagen seines Lebens und baute sie entsprechend aus.

„Von Jugend an gab sich Franzens Geist nach einem natürlichen Hange der Andacht hin, und es verschmolz sich

sein lebhaftes Kunstgefühl mit einer Frömmigkeit, welche die ganze Aufrichtigkeit seines Alters hatte," so lautet eine Aufzeichnung aus dem Tagebuche seines Vaters, der starb, als der Sohn sechzehn Jahre alt war. Und er selbst sagt noch 1857 von der „ärmlichen kleinen Kirche" seiner ungarischen Heimatstätte: „In der ich als Kind mit so glühender Andacht gebetet hatte". So glaubte er selbst schon in der Jugend sich hierzu berufen, und einzig der ernste Wille zuerst des Vaters und dann der Mutter, einer tiefgemüthvollen Oberösterreicherin, erhielt ihn zunächst ganz auf dem Wege der Kunst und ihrer Uebung. Doch sagt schon der Bericht, dem wir die ersten entscheidenden Notizen über Liszt verdankten, der biographische Abriß in der „Gazette musicale de Paris" vom Jahre 1834 ausdrücklich: „Seine Frömmigkeit war aber sonst vernünftig und ließ eine gewisse Freiheit der Ideen und Uebungen zu, sie war nicht wie bei dem Haufen der Frömmlinge starr, schroff, handwerksmäßig und brutal, sie war ebenso aufrichtig, bei weitem vernunftgemäßer und zugleich vom katholischen Gesichtspunkte ausgehend." Ebenso spricht in den dreißiger Jahren sogar H. Heine in einem seiner Pariser Berichte von ihm, daß er große Anlage zur Speculation habe und betont sein „unermüdliches Lechzen nach Licht und Gottheit, das von seinem Sinn für das Heilige und Religiöse zeuge."

Dies genügte schon, um die sichere Grundlage für alles Fernere zu haben. Weiter aber berichtet die biographische Skizze, er habe sich vorgenommen, religiöse Musik zu componiren. Und zwar heißt es dort näher: „Da die Musik, die man in unserer Zeit so nennt, ihm nicht dem menschlichen Begriff davon zu entsprechen schien, so drängte sich ihm der Gedanke auf, eine religiöse Musik zu schaffen!" „Wir wollen von einer Wandlung der Kirchenmusik sprechen," schreibt er selbst schon im Jahre 1834. „Obwohl man unter dieses Wort gewöhnlich nur die während der gottesdienstlichen Ceremonien in der Kirche übliche

Musik stellt, so gebrauche ich es hier in seiner umfassendsten Bedeutung. Als der Gottesdienst noch die Bekenntnisse, die Bedürfnisse, die Sympathien der Völker ausdrückte und befriedigte, als Mann wie Weib noch in der Kirche einen Altar fanden, wo sie in die Knie sinken, eine Kanzel, wo sie sich geistige Nahrung holen konnten, und es noch dazu ein Schauspiel war, welches ihre Sinne erfrischte und ihr Herz zu heiliger Verzückung erhob, da brauchte die Kirchenmusik sich nur in ihren geheimnisvollen Kreis zurückzuziehen und ihre Befriedigung darin zu suchen, der Pracht katholischer Liturgien als Begleiterin zu dienen. Heutigen Tags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigen Tags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Spaß dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen. Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen."

So war ihm denn seine Kunst an sich schon voller Gottesdienst. Und mehr als ein Zeuge jener Tage berichtet von dem tiefen Eindruck der religiösen Bewegung der Zeit eines Chateaubriand, Lamartine, Abbe Lamennais auf ihn, welche in seinen eigenen Phantasien die Entstehung der „Bergsymphonie" wie der „Consolation" schon hätte ahnen lassen. In das gleiche Jahr 1834 aber fällt die Pensée des morts in dem Fragment der Harmonies poétiques et réligieuses für Clavier, dem er einige Worte Lamartines vorausschickt, das also als einer seiner ersten Versuche erscheint, mit seiner Kunst sich innig der Poesie anzuschließen. Dieses Vorwort lautet:

„Es giebt beschauliche Seelen, welche Einsamkeit und Betrachtung unwiderstehlich zu den unendlichen Ideen, zur Religion erheben. All ihre Gedanken verwandeln sich in

Beseelung und Gebet, all ihr Sein ist ein stummer Hymnus an die Gottheit und die Hoffnung. Sie suchen in sich selbst und in der umgebenden Schöpfung die Stufen zu Gott hinaufzusteigen, die Bilder und Zeichen, um sich zu sich selbst zu erheben, um sich zu erheben zu Ihm. Könnte ich ihnen solche darbieten!

„Es giebt Herzen, gebrochen von Schmerz, zertreten von der Welt, die in die Welt ihrer Gedanken, in die Einsamkeit ihrer Seelen flüchten, um zu weinen, um zu wachen oder zu beten. Möchten sie sich durch eine Muse aufsuchen lassen, einsam wie sie, finden ein Mitgefühl in ihren Tönen und dieselben hörend manchmal sagen: Wir beten in deinem Worte, wir weinen mit deinen Thränen, wir erheben uns mit deinem Gesange!“

Sobald er sich also nach langem langem Wandern dazu zurecht setzte, wirklich zu componiren, — denn mit Recht nennt jener französische Bericht schon Liszts Vortrag „kein mechanisches Exercitium, sondern im eigentlichen Sinne eine Composition, eine wirkliche Schöpfung der Kunst,“ — als er sich dazu zusammenfaßte, nun auch diese Schöpfungen seines ganzen inneren Menschen, wie man schon seine Reproductionen nennen muß, als künstlerische Productionen zu festen, da wurde auch bald jener Gedanke der Jugendjahre zur That und bereits aus einer Zeit, die fast ein Menschenalter gegen die unsere zurückliegt, stammt ein großer Theil der religiösen und kirchlichen Compositionen, die wir heute besitzen.

Der „festlich hohe Gruß“ der solennen Ungarischen Krönungsmesse, die in feierlicher Pracht dahinwallende Festmesse zur Einweihung der Graner Kathedrale (Graner Messe), die jenem Werk 1856 voraufgegangen, bezeugen, daß hier nicht die Schale der Sache zum so und sovielten Male wiederholt, sondern daß auf ihren Kern zurückgegangen ward. Und doch mehr galt es, sozusagen das tägliche Brot zu bieten, wo der hungernden Menge leider so

oft ein Stein gereicht wurde. Schon allein die kleine Missa choralis (Chormesse) würde beweisen, daß der Wunsch der Jugend erreicht und eine wirklich religiöse Musik für die kirchliche Andacht unserer Zeit gewonnen worden ist. Sie kam zuerst 1877 in Wien in der Kirche am Hof durch den Cäcilienverein zur praktischen Aufführung. Da ist alles gewohnheitsmäßig Messenartige der letzten Jahrhunderte verschwunden, und wenn diese Art von Gesang für Menschenstimmen Palestrinastil heißt, so erinnert doch an Palestrina nichts, sondern alles ist eigenartig, neu, modern, d. h. unserm nächsten eigensten Gefühle entsprechend. Es muß dabei selbst dem Laien eine Ahnung durch die Seele ziehen, daß solche Kunst nicht blos den Cultus zieren und beleben, sondern nach dem in ihm lebenden Geiste neu heben könne, sowie einst Palestrina selbst uns diesen hehren religiösen Geist der alten Kirche überliefert und erhalten hat.

Liszt begnügte sich aber damit nicht, er wollte auch praktisch dahin wirken, daß die Musik der Kirche gereinigt, verbessert, erneut werde. Er beschloß Weimar zunächst aufzugeben und siedelte 1861 nach Rom über. Um zu wirken, wie er wollte, mußte er Kapellmeister des Papstes sein. Ein solcher aber hat nach altem Gesetze durch Annahme der ersten Weihen vom weltlichen Stande auszuscheiden. Palestrina war der letzte Kapellmeister an der Sixtina, der nicht geistlich war, er war verheirathet und nur seine unersetzliche Kunst erhielt ihn in seiner Stellung. So ward Liszt, der sich in seiner Kunst ja stets als Priester gefühlt hatte, auch „geistlich" und heißt heute Abbe.

Und warum blieb er nicht in Rom? „Ich scheiterte an dem Mangel an Bildung bei den Kardinälen," sagt er selbst von diesem Punkte der Musik, in dem ja weitaus die meisten der Kirchenfürsten eben auch Italiener sind.

Zugleich fühlte er, daß die Musik doch nur von ihrem Herzen, von Deutschland aus regenerirt werden könne. So kam er zu uns in den Norden zurück und half zunächst

mit, daß in Regensburg und Eichstätt und 1881 auch in Rom in der Scuola Gregoriana Pflanzschulen der besseren und eigentlichen Kirchenmusik gediehen. Mögen sie ihre Wirkung thun und wenn auch Menschenalter dazu gehören! Sie erneuen eine elementare Seelennahrung, die durch nichts zu ersetzen ist und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr noth thut.

Bei unserem Meister aber erkennen wir aufs neue, daß auch hier wie überall in seinem Schaffen und Walten, der Mensch und Künstler eins und zwar ein nach innen fest in sich gegründetes und beschlossenes und daher nach außen wahrhaft königlich waltendes und spendendes Eins sind.

---

8. Harmonies religieuses.

„Christus, Oratorium nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie" heißt der Titel von Liszts größtem kirchlichen Werke, vollendet im Jahre 1866.

„Oratorium" stammt von dem oratorio, dem Betsaale her, in dem im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert zu den heiligen Zeiten in Rom und anderswo die Azione sagra, die heilige Handlung aufgeführt oder auch nur theils im Costüm im sogenannten Collectenton recitirt, theils wirklich gesungen wurde. Mit der gleichzeitigen Entstehung der Oper nahm das Oratorium aber durch Vermittlung der italienischen Cantate allmählich deren ganze Art an und unterschied sich von derselben nur dadurch, daß es eben nicht agirt, sondern blos gesungen wurde und einen im Ganzen gehalteneren Ton hatte. So im Wechsel von Recitativ, Arie, Duetten, Terzetten und Chor stehen Händels Oratorien sowie Haydns „Schöpfung" vor uns, und auch Mendelssohn ist hier im Wesen nicht abgewichen, sondern hat nur aus der besonderen protestantischen Kirchenmusik

den Choral hinzugefügt und die Recitation in gesteigertem Maße von der Art der Oper entfernt. Im Wurfe selbst nicht geändert ist auch Liszts sogar scenisch aufgeführte „Heilige Elisabeth“ vom Jahre 1864, aber das Einzelne ist schon hier hoch überragend und deutet auf höchste Ziele!

Ganz anders als er und alle übrigen Meister auf diesem Gebiete ist dagegen Liszt bei seinem „Christus“ verfahren. Er hat gar nicht einmal die Grundlage des Oratoriums genommen, die Gliederung des Stoffes in eine bestimmte Handlung, die durch Erzählung vorgeführt und in ihren entscheidenden Höhepunkten durch die Macht der Musik hervorgehoben und gedeutet wird. Er hat im Gegentheil das Oratorium von jeder Erinnerung an dessen Entstehung und die Verbindung mit der Oper getrennt und den heiligen Vorgang einfach sich selbst darstellen lassen. Es ist daher hier nicht ein Erzählen mit Worten, sondern, wie schon annähernd in Händels Israel ein Erzählen mit Thaten, das heißt mit großen monumentalen Bildern, wie sie in solchen tief seelischen Dingen gerade die Tonkunst zu geben vermag. Und nicht nur das Recitativ ist hier völlig ausgeschieden und das ganz Wenige, was überhaupt noch mit Worten erzählt wird, jenem Collectenton wiedergegeben, den sich die katholische Kirche für ihre Liturgie von Alters her geschaffen hatte, sondern auch alles, was man Arie nennt, ist bis auf einen einzigen unausweichlichen Punkt, der Klage Christi in Gethsemane, ausgeschieden. Ja selbst wo Solo- oder Ensemblegesang erscheint, ist keine Spur von dem persönlichen Wesen des Dramatischen, sondern durchaus ruhiges Sichdarstellen der Sache.

Im Ganzen aber steht hier ein Cyklus von Chorbildern vor uns, die der innere Verlauf des Stoffes selbst gliedert und zusammenhält. Die ganze ungeheure Weltbegebenheit stellt sich unseren Sinnen dar. Ursprünglich hatte der Componist sich an Friedrich Rückert wegen dessen „Evangelienharmonie“ wenden wollen, nahm dann

aber zunächst einzelne hohe Theile wie die Seligpreisungen und das Vaterunser heraus, die schon in den 1850er Jahren entstanden, und stellte darauf in wachsender Erkenntnis der Besonderheit, mit der hier künstlerisch vorgegangen werden mußte, allmählich selbst die entscheidenden Züge des Werdens der Religion und der Wirkung der Kirche nach der Vulgata und der katholischen Liturgie zusammen.

Ein Oratorium im gewohnten Sinne ist der „Christus" also nicht. Der Componist hat den Namen wohl nur beibehalten, weil er mit Recht darin ein ganz allgemeines Genus der Musik sieht. Es ist aber im Grunde mehr, und zwar eine sehr kraftvolle und klare thatsächliche Herstellung des eigentlichen Wesens der Sache im Gegensatz zur Oper. Es ist in der That jenes reine Epos, das ein Oratorium im Unterschiede von der dramatischen Musik sein soll, und zwar mit all seinen Vorzügen ruhig anschaulicher Ausbreitung der Sache. Man sieht innerlich die große weltbewegende That selbst entstehen und vorgehen, die einzelnen Akte und Höhenpunkte derselben wandeln wie die Helden des Epos in stiller einfacher Größe vor uns ab. Jeder Schein einer Aktion ist vermieden und man erkennt, daß es sich auch hier um eine künstlerische Neuthat, um ein Vorgehen handelt, welches das ganze Genus der Kunst in eine neue Bahn lenkt.

Dies ersieht sich schon aus der Gruppirung des Stoffes.

Die Gliederung des Cyklus stellt sich nicht blos in den drei verschiedenen Theilen, sondern ebenso in den einzelnen Stücken derselben dar. Es ist eine innerliche und freie Anschauung des kirchlichen Inhaltes, die mit jeder vorhandenen Tradition bricht und den Gegenstand aus sich selbst neu aufbaut. Wir glauben daher, damit doch annähernd der Charakter des Totaleindruckes des Werkes bezeichnet sei, sowie er sich schon aus der textlichen Gliederung ergiebt, in einer unsichtbaren Kirche zu weilen, die mit den reinen

Mitteln einer Kunst, welche sie obendrein selbst zum Ausdruck ihrer tiefsten Mysterien geschaffen hat, einen Bilderschmuck geschenkt erhalten hat, der den heiligen Glauben, dem sie dient, in seiner ganzen Reinheit und Einheit ausgemalt darstellt. Wir fühlen also von Anbeginn an, daß wir es hier mit einem Künstler zu thun haben, der in dem Glauben, in dem er erzogen wurde, ebenfalls ganz innerlich zu Hause ist, daher auch durchaus mit freiem Blick schaltet und mit sicherer Hand den Grund legt und aufbaut. Dies ist schon an und für sich eine Erneuerung der Sache. Der Meister hat sich hier dem Geiste seiner Kirche gleich innerlich genähert wie S. Bach dem der seinigen. Der Unterschied liegt nicht sowohl in den persönlich schaffenden Künstlern, sondern schon in dem eigenen Gehalt der Sache.

Wir versuchen zur näheren Einführung in dieselbe einiges über die Besonderheit dieser Bilder selbst zu sagen.

Das Werk zerfällt in drei Hauptabschnitte: I. Weihnachtsoratorium, II. Nach Epiphania, III. Passion und Auferstehung. Es spricht seine letzte Ueberzeugung sogleich als Motto mit Paulus' Worten an die Epheser aus: „Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in allem wachsen an Dem der das Haupt ist, Christus!" Die instrumentale Einleitung, auf die mehrfach wiederkehrende und das Ganze auch rein musikalisch verbindende Intonation „Tönet ihr Himmel von oben" gebaut, scheidet in ihrem streng asketischen Wesen zunächst das Gemüth von dem bunten Gewohnheitsgewirre der Welt aus und bereitet durch kräftig einschlagende Grundaccorde zur Aufnahme einer neuen höheren Welt vor, die sich zum Schluß durch in die Höhe entschwebende Geigentremolationen selbst ankündigt und unmittelbar in ein längeres „Pastorale" überführt, das, die alte Intonation verwendend, die Verkündigung des Engels bei den Hirten einleitet. Diese selbst ist anfangs der einfache Collectenton, dem reiner Chorgesang antwortet, worauf zunächst vom Streichquartett, dann vom vollen

Orchester begleitet, der Chor der himmlischen Heerschaaren sein Gloria in Excelsis in voller Breite und mächtigen Dreiklangsfolgen ertönen läßt, bis der Schluß wieder das einfache Hirtendasein darstellt, dem die Ahnung des bedurften Heils zuerst gekommen ist. Das dritte Bild ist die alte Hymne Stabat mater speciosa, die heilige Jungfrau an der Wiege ihres Sohnes, lento misterioso, ein sechsstimmiger a capella-Chor, den zuweilen in einfachen Accorden die Orgel unterstützt und fünf- oder sechsstimmiger Sologesang abwechselnd unterbricht. Die Dichtung ist von einer fast überseligen Hingebungsempfindung, wie sie jenes rauh gewaltthätige Mittelalter erzeugte, es ist das Mysterium der Mutterliebe, von dem aus das spätere liebende Selbstopfer erst völlig zu begreifen ist und in dem sich ja auch überhaupt die weltgestaltende Kraft alles Manneshandelns vorbereitet. Wie bei dem Hirtenbilde die Kindeseinfalt und Herzensreinheit, so sind hier Unschuld und Inbrunst der Empfindung die Grundfarbe des Gewebes. Doch bei dem Inflammatus steigt auch die volle Kraft empor, der jede gesunde Empfindung fähig ist. Das ganze Bild endet in einem tief erathmenden und hoch sich aufschwingenden Amen! Das vierte und fünfte Bild sind abermals rein instrumentaler Natur. Das „Hirtenspiel an der Krippe", bei dem sehr eindrucksvoll die römischen Pifferari verwendet sind, und der „Marsch der heiligen drei Könige", die ganze dereinstige weltliche Pracht der Kirche vordeutend, wie sie den Sinnen durch bloßen Klang und Rhythmus völlig vergegenwärtigt werden kann, während Gesang hier nur störend an tiefer liegende Bedürfnisse gemahnen würde. Beide Bilder sind im al fresco-Stile der modernen Orchestermusik gehalten und sehr breit ausgeführt.

Der folgende zweite Theil leitet mit den „Seligkeiten" ein, die Umkehr des gesammten ethischen Bewußtseins der Welt darstellend, ein Barytongesang in melodisch-declamatorischem Tone, dem jedesmal ein sechsstimmiger Chor ant-

wortet, als solle die Aufnahme solcher Wahrheit bei der Welt sogleich thatsächlich bekräftigt werden. Grundlage ist hier der objective Orgelklang, noch ist die Gemeinde geschlossen. Ebenso waltet bei dem „Paternoster“ ein ruhig inniges Sprechen des Gebetes zwischen Vorbeter und Gemeinde, dem besonders das breitere Schlußamen ein Piedestal von Granit bereitet. Ruhe und Würde sind bei beiden Bildern der Grundton. An Musik wird dabei nicht gedacht, sondern die Gestalten der Heiligen sollen dastehen und deutlich redend eine Wahrheit verkünden, die allen hilft. Sehr mächtig im Charakter ist die „Gründung der Kirche“, von ehernem Gewicht das Tu es Petrus, von weicher Milde das „Simon Johannes, hast du mich lieb?“ Der irdisch-sündigen Welt jeder Art wird hier ein zweifelloser Glaube an ein ewig bestehendes Höhere und Ideale, wie es auch Namen haben möge, entgegengestellt. Und daß es der Geist der Sache, nicht ihre vergängliche Hülle ist, sagt der Charakter der Melodie, die sich denn auch zuletzt zum kraftvollen Vorbewußtsein des endlichen Sieges dieses Geistes der Liebe erhebt. Hier ist wieder das volle Orchester zu dem Doppelchor getreten. Denn die Welt, die ganze Welt ist gemeint. „Das Wunder“ heißt das neunte Bild. „Die Stürme brausen um die Wette,“ — aber gemeint ist nicht der Meeressturm, sondern der Sturm der Begehrungen, dem diejenigen ausgesetzt sind, die „schwachen Glaubens sind“. Nicht der äußere Wunder- d. h. der Aberglaube soll gekräftigt werden, sondern der Glaube der Menschennatur an sich selbst und ihre höhere Bestimmung und Kraft. Daher das wirklich innerlich Friedigende, wenn nach dem wüthenden Orchestergebrause auf Christi Wort die „große Stille“ eintritt, die sinnvoll mit dem Motiv der „Seligkeiten“ eingeleitet wird, weil ja solche innere Reinheit einzig dem Menschen die wirksame Gewalt über die wilden Mächte seines Innern wie der Welt verleiht!

Ein volles Bild der Volks- und Lebensbewegung ist

„Der Einzug in Jerusalem", ein Vorspiel des Einzugs der ewigen Wahrheitslehre in die ganze große weite Welt, anschaulisch gemalt wie Paul Veronese malt. Aber in dem Benedictus des Mezzosopransolos liegt ein Ausdruck innerer Befriedigung und Beseligung, wie sie einzig das einzelne Herz empfindet und ausspricht. Dieser Chor entspricht ganz dem Schlusse des ersten Theiles, führt aber Glanz und Macht der Religion und Kirche wieder mehr ins Ideale.

Der dritte Theil hat vier Bilder. In ihm gipfelt mächtig das Ganze. Denn hier wird leibhaft vor unseren Sinnen jener weltgeschichtliche Seelenvorgang und Leidenskampf der Passion durchgeführt, welcher der Menschheit ein anderes Gesicht gegeben hat. Hier zeigt sich auch, daß, wie es ja bei S. Bach ebenfalls ist, den letztentscheidenden allerfüllenden Sinn und Gehalt der Sache in der Musik nur solche gewaltige Chorbilder geben können, in denen diese Kunst gleicherweise ihr kosmisches wie ihr seelisches Wesen zu enthüllen vermag. Das erste der Bilder ist der Gang nach Gethsemane, wo die schmerzlichste Nothwendigkeit freier Entschluß wird, und es ist nur solchem Seelenzustande entsprechend, daß hier, aber auch hier allein durchaus wirklicher Einzelgesang waltet. Dieser Einzelne repräsentirt in seinem uns alle umfassenden übermenschlichen Entschlusse die Menschheit. Ihr Mitleiden mit dieser Seelentrauer aber hallt aus dem begleitenden Orchester wieder. Der Spanier Ribera malte in solchem tiefen Farbendunkel. Aber das Quod tu, „Wie du willst!" athmet in seinem tiefen Frieden schon all den Segen, den dieses höchste aller menschlichen Opfer, welche die Welt je gesehen hat, ihr auch bringen sollte.

Von wahrhaft erhabener Sachlichkeit ist es dann, daß die Leidensgeschichte selbst uns wie aus einem Spiegel widerleuchtet. Die tiefergreifende mittelalterliche Sequenz Stabat mater dolorosa ist es, die hier den unerhörten Vorgang erzählt und zwar wiederum mit ihrer selbstge-

schaffenen alten Melodie. Was aber auf Grund der zahlreichen inneren Erregungen und „Gesichte" aus dieser einen vierzeiligen rhythmischen Choralweise aufgebaut ist, diese Architektonik findet sich in solcher Macht und Fülle in keinem einzigen Kirchenwerke unserer Zeit. Dieses Stück hat Dimensionen wie das jüngste Gericht in der Sixtina. Es ist aber nicht etwa wie Bachs Riesenchoralchöre gothisch-polyphoner Natur, sondern ebenfalls rein im harmonisch-melodischen Stile geschrieben und nur durch motivisch-thematische Arbeit nach Art der Renaissancekunst in freier Entfaltung der Motive des im Texte liegenden Stoffes, und zwar in hoch zu bewundernder Steigerung und Symmetrie aufgebaut, in den Farben und der tief ergreifenden Charakteristik an P. P. Rubens erinnernd.

Dieser Satz allein würde ganz zweifellos dem Werke die Dauer sichern. Er beweist, daß nicht in einem der beiden Kirchenstile, sei es der Palestrinas oder Bachs, die Composition für die Kirche und ihren Gehalt umfangen ist, sondern daß die allermodernste und vorgeschrittenste Kunst hier deutlich zu sagen vermag, was gesagt werden muß, und daß die gesteigerten Ausdrucksmittel unserer Tage hier sogar noch ganz neue Mittel des Ausdrucks für die Sache geben. Denn, um nur einen Punkt herauszuheben, das zweimal hervortretende Inflammatus mit Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel hat in seiner einfachen Größe und einschlagenden Macht etwas geradezu Ueberwältigendes, und dies um so mehr, als es selbst nur die Töne des Hauptmotives des ganzen Stückes verwendet.

Rührend klingt auf solche düsterste Welttragik das alte selige Osterlied O filii et filiae von Knabenstimmen mit Harmonium gesungen. Wie aus fernen Welten hatten zwar schon am Schluß des Stabat mater unerhört ausgedehnte Dreiklangsfolgen das Heil der Welt verkündet. Aber hier klingt es als wirklich gewonnenes Gut aus befreiter Menschenbrust hervor. Und daß es gar bereits den

Kindern gehört, ist uns doppelte Gewähr seines Bestandes. Wie ein Sonnenstrahl in eine Kirche fällt dieser Chor in das ganze Düster der Passion.

Das letzte Bild ist denn auch der Gewißheit dieses Besitzes geweiht und stellt schlagkräftig sicher den vollendeten Sieg des Christenthums dar, worauf ein kurzes Amen auf das verbindende Urmotiv Rorate coeli den Ring schließt. Es ist ein Bildercyklus, wie ihn der inneren Anschauung einzig die siegesgewisse Erfassung der Sache geben und nur ein Künstler malen konnte, der den ganzen Bestand der Mittel unserer Kunst wie ein König beherrscht und sein Gemüth in voller Treue und Macht dem Ewigen zugewendet hat.*)

9. Prometheus.

Liszt schreibt am 30. April 1837 an George Sand: „Glücklich, hundertmal glücklich der Wanderer! Glücklich, wer nicht einmal durchzogene Pfade nochmals zu durchirren und einmal zurückgelassene Spuren wieder zu betreten hat! Rastlos die Wirklichkeit durcheilend sieht er die Dinge nicht anders als sie scheinen, die Menschen nur so, wie sie sich zeigen. Glücklich, wer die warme Freundeshand zu missen weiß, ehe ihr Druck eisig erstarrt, wer den Tag nicht erwartet, an dem der liebeglühende Blick des geliebten Weibes in nichtige Gleichgiltigkeit sich wandelt! Glücklich endlich, wer mit den Verhältnissen zu brechen versteht, ehe er von ihnen gebrochen wird! Dem Künstler insbesondere kommt es zu, sein Zelt nur für Stunden aufzurichten und sich nirgends für die Dauer niederzulassen!"

*) Näheres über die heutige Kirchenmusik und über den „Christus" erfährt der Leser in unserem Buche „Beethoven, Liszt, Wagner" (Wien 1874) und in der „Studie" von L. Ramann (Leipzig 1874).

Dies war der jugendlich stürmende Sonnengott, und manchen Marsyas richtete er auf diesen Reisen der persönlichen Erforschung künstlerischer wie socialer Zustände in ganz Europa, manchem Midas wuchsen vor den Augen der Welt Eselsohren, — man lese die „Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst“, etwas geistvoll Humoristischeres, heiter Ernsteres giebt es nicht.

Was aber erlebte kaum zehn Jahre später ein Künstler, dem noch mehr als einem Rossini sein Tenorist Nourrit ein zweiter ergänzender Genius nothwendig war, um das „Meisterwerk, das dem Haupt des olympischen Gottes entsprungen“, nun auch „der Menge übermittelnd, die Kunst der Kunst, den Geist dem Geiste, das Licht dem Lichte zu verbinden,“ — Richard Wagner?

„Wunderbar!“ schreibt er aus der Verbannung über den Aufenthalt im Mai 1849 in Weimar. „Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, als ich heimatlos wurde, die wirkliche langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst: als ich zum Schweifen in die Ferne verwiesen wurde, zog sich der Weitumhergeschweifte an einen kleinen Ort dauernd zurück, um diesen mir zur Heimat zu schaffen.“

Ihm und jedem anderen wahren Künstler seiner Zeit that er dies nach seiner Uebersiedlung im Jahre 1842. Denn er wußte, daß des Künstlers Heimat nur seine — Kunst ist.

„Ist er denn nicht immer unter Menschen ein Fremdling?“ fährt er selbst gegen George Sand fort. „Was er auch treibe, wohin er auch gehe, er fühlt sich überall als Verbannter. Ihm ist, als hätte er einen reineren Himmel, eine wärmere Sonne, bessere Wesen gekannt. Und was kann er thun, um diesem unbegrenzten Leide, diesem unbestimmten Schmerze zu entgehen? Singend muß der Tonkünstler die Welt durchschreiten und im Vorbeieilen ihr seine Gedanken zuwerfen, ohne darnach zu fragen, auf wel-

ches Erdreich sie fallen, ob Verunglimpfungen sie ersticken, ob Lorbeern sie spottend bedecken. — Traurig und groß ist die Bestimmung des Künstlers. Eine heilige Gnadenwahl drückt bei seiner Geburt ihr Sigel ihm auf. Nicht er wählt seinen Beruf, sondern sein Beruf wählt ihn und treibt ihn unaufhaltsam vorwärts. So ungünstig auch immerhin die Verhältnisse, der Widerstand der Familie und der Welt, des Elendes traurige Beklemmung, die unüberwindlich scheinenden Hindernisse sein mögen: sein Wille steht fest und bleibt unverwandt dem Pole zugewendet. Und dieser Pol ist ihm die Kunst, ist ihm die sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, des Göttlichen im Menschen und in der Natur.

„Der Künstler steht allein. Werfen ihn die Ereignisse in den Schoos der Gesellschaft, so schafft seine Seele inmitten des unharmonischen Treibens sich eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der selbst die Menschenstimme keinen Eingang mehr findet. Alle Leidenschaften, welche den Menschen bewegen, die Eitelkeit, der Ehrgeiz, der Neid, die Eifersucht, ja selbst die Liebe bleiben außerhalb des magischen Kreises, der um seine innere Welt sich schließt. Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligthum, betrachtet und verehrt er das Ideal, welches sein Leben zu verwirklichen trachtet. Hier erscheinen ihm göttlich unfaßbare Gestalten, Farben, wie sein Auge sie an den schönsten Blumen im Glanze des Lenzes nie sah. Hier hört er die Harmonie der Ewigkeit, deren Cadenz die Welten regiert und in welcher sich alle Stimmen der Schöpfung vereinigen zu einem wunderbaren überirdischen Concerte. Dann ergreift ihn ein heißes Fieber, sein Blut wallt und sein Gehirn durchkreisen tausend verzehrende Gedanken, von welchen ihn nur die heilige Arbeit der Kunst erlösen kann. Er fühlt sich als Beute eines unnennbaren Uebels. Eine unbekannte Macht zwingt ihn, in Worten, Farben oder Tönen das Ideal zu offenbaren, das in ihm lebt und ihn mit einem Durst des

Verlangens, mit einer Qual nach Besitz erfüllt, wie kein Mensch sie je für einen Gegenstand einer wirklichen Leidenschaft empfunden hat. Aber sein beendetes Werk, und wenn die ganze Welt ihm Beifall zollt, genügt ihm nur halb. Unzufrieden würde er es vielleicht zernichten, wenn nicht eine neue Erscheinung seinen Blick von dem Geschaffenen abzöge, um ihn von neuem in jene himmlischen schmerzhaften Extasen zu werfen, die sein Leben zu einem beständigen Ringen nach unerreichbarem Ziel, zu einem fortgesetzten Anstrengen aller Geisteskräfte machen, um sich zur Verwirklichung dessen zu erheben, was er in begnadeten Stunden, in denen die ewige Schönheit sich ihm wolkenlos enthüllt, empfangen hat."

Und nun schildert er in düsterer Flammenschrift, was heute, in unserem erleuchteten Jahrhundert, social genommen noch immer der Künstler ist und was ihn, den so Gewaltigen und hoch Thronenden, von je und heute mehr denn je, geradezu innerlich verpflichtet, sich auch der geringsten Existenz zu nahen, wenn sie nur wahrhaft nach den Wundern der Kunst lechzt, um diese anderen Wasser des Lebens zu spenden.

„Der Künstler lebt heutigen Tags außerhalb der socialen Gemeinschaft," schreibt er. „Denn das poetische Element, nämlich das religiöse Ferment der Menschheit, ist aus unseren modernen Staaten verschwunden. Was haben sie, die das Räthsel menschlichen Glücks durch einige ertheilte Privilegien, durch eine unbegrenzte Ausdehnung der Industrie und des egoistischen Wohlseins zu lösen suchen, — was haben sie mit einem Dichter oder Künstler zu schaffen? was kümmern sie sich um diese Menschen, die nutzlos für die Staatsmaschine die Welt durchwandern, um heilige Flammen, edle Gefühle und erhabene Begeisterung zu entzünden, um durch ihre Thaten das unerklärliche Bedürfnis nach Schönheit und Größe zu befriedigen, das mehr oder weniger verschlossen auf dem Urgrunde jeder

Seele ruht? Die schönen Zeiten sind nicht mehr, als die blühenden Zweige der Kunst sich über das ganze an ihrem Duft sich berauschende Hellas ausbreiteten. Künstler war damals jeder Bürger. Denn alle, Gesetzgeber, Krieger, Philosophen beschäftigten sich mit der Idee des moralisch, geistig, physisch Schönen. Das Erhabene machte niemanden staunen und große Thaten waren so häufig wie jene Schöpfungen, welche dieselben zugleich darstellten und eingaben."

„Die mächtige und strenge Kunst des Mittelalters, welche Kathedralen baute und mit Glockenton und Orgelklang die entzückte Bevölkerung zu sich rief," so endigt er hier, „sie erlosch, als der Glaube sich von neuem belebte. Heute ist die innere Antheilnahme, welche Kunst und Gesellschaft verband, indem sie der einen Kraft und Glanz, der anderen jene tiefen Erschütterungen brachte, sie ist zerstört. Die sociale Kunst ist nicht mehr und ist noch nicht. Wem begegnen wir meistens in unseren Tagen? Bildhauern? Nein, Fabrikanten von Statuen! — Malern? Nein, Fabrikanten von Bildern! — Musikern? Nein, Fabrikanten von Musik! Ueberall Handwerker und nirgends Künstler! Und hieraus entstehen obendrein grausame Qualen für den, der mit dem Stolze und der wilden Unabhängigkeit eines echten Kindes der Kunst geboren ist. Er ist von diesem Fabrikantenschwarm umgeben, der aufmerksam den Launen des großen Haufens und der Phantasie ungebildeter Reichen seine Dienste widmet, vor jedem Winke derselben sich beugt, beugt bis zur Erde, als könnte er ihr nicht nahe genug sein! Er muß sie als seine Brüder aufnehmen, muß sehen, wie die Menge ihn und sie vermengt, ihn und sie mit der gleichen groben Schätzung, mit der gleichen kindischen stumpfen Bewunderung umwindet. Man sage nicht, das seien die Leiden der Eitelkeit und Selbstliebe! Nein, nein, — Sie, die Sie so hoch stehen, daß keine Nebenbuhlerschaft Sie erreichen kann, Sie kennen

dies! Die bitteren Thränen, welche unseren Augen entquellen, gehören der Verehrung des wahren Gottes, dessen Tempel durch Götzen geschändet ist, um derentwillen das einfältige Volk die Anbetung des lebendigen Gottes verlassen hat, um vor diesen Gottheiten von Schmutz und Stein anbetend ihr Knie zu beugen!"

So redet der Stolz wahrhaft edler Seelen, deren bestes Wollen und Können dem Tand der eitlen Laune und dem glühenden Stier der geistigen Bornirtheit geopfert wird. Und er weiß, daß hier nur helfen kann, was den Griechen half, die persönliche Anschauung edlen Leistens, wahren Könnens.

„Es ist Thatsache, daß gegenwärtig nur wenigen eine gründliche musikalische Bildung eigen ist," gesteht er sich daher. „Die Majorität ignorirt die ersten Elemente der Kunst und nichts ist selbst in den höheren Kreisen seltener als ernstes Studium unserer Meister. Man begnügt sich von Zeit zu Zeit und ohne Wahl unter einer Menge erbärmlichen Zeugs, das den Geschmack verdirbt und das Ohr an kleinliche Armuth gewöhnt, einige gute Werke zu hören. Im Gegensatz zum Dichter, welcher die Sprache aller spricht und sich überdies nur an Menschen wendet, deren Geist durch classisches Studium gebildet ist, ergeht sich der Musiker in einer geheimnisvollen Sprache, deren Verständnis, wenn nicht besonderes Studium doch zum mindesten einen langgewohnten Umgang mit ihr voraussetzt. Und außerdem hat er noch dem Maler und Bildhauer gegenüber den Nachtheil, daß diese sich mehr an das Formgefühl wenden, welches viel allgemeiner ist als das innerste Verständnis für die Natur und das Gefühl für das Unermessene, welche das Wesen der Musik sind."

Ebenso sicher ist aber schon damals sein auf persönlichster Erfahrung begründetes Bewußtsein, daß wie die Photographie heutzutage allen und jeden Kreisen auch den Bildungsschatz vermittelt, der in den bildenden Künsten

ruht, das Clavier dazu geeignet sei, „den Säenden ernten, den Schätzesammelnden genießen und Denjenigen, welcher Gedanken des Heils empfängt, auch ihr Lebendigwerden erleben zu lassen.“

Er schreibt schon mit 25 Jahren an Adolf Pictet, warum derselbe erstaunt sei, ihn ausschließlich mit dem Claviere beschäftigt zu sehen? Er ahne kaum, daß damit ein empfindlicher Punkt seines ganzen Daseins berührt werde. „Sie wissen nicht,“ sagt er, „daß mir vom Verlassen des Claviers sprechen so viel ist als mir einen Tag der Trübsal zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Theil meines Lebens erhellt und untrennbar mit ihm verwachsen ist. Denn sehen Sie, mein Clavier ist mir, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd ist, — mehr noch, es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heißen Tagen meiner Jugend bewegt hat. Ihm hinterlasse ich alle meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht. Können Sie wollen, daß ich es verlasse, um nach glanzvolleren und klingenderen Erfolgen auf dem Theater oder im Orchester zu jagen? O nein! Selbst angenommen, daß ich für derartige Harmonien schon reif genug wäre, selbst dann bleibt es mein fester Entschluß, das Studium und die Entwicklung des Clavierspieles erst aufzugeben, wenn ich alles gethan haben werde, was nur irgend ausführbar ist, was mir heutzutage zu erreichen möglich ist.“

Dabei deckt er nun tiefe Ahnungen auf, die uns Heutigen von um so lebendigerem Interesse und höherer Bedeutung sind, als wir wissen, daß sie ihn — nicht getäuscht haben.

„Vielleicht befängt mich der geheimnisvolle Zug, der mich sosehr an dasselbe fesselt,“ schreibt er, „aber ich

halte das Clavier für sehr wichtig! Es nimmt nach meiner Ansicht die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein: es wird am meisten gepflegt und ist am weitesten verbreitet. Diese Wichtigkeit und Popularität verdankt es der harmonischen Macht, welche es fast ausschließlich besitzt und infolge deren es auch die Fähigkeit hat, die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu verdichten. Im Umfang seiner sieben Octaven umschließt es den ganzen Bereich eines Orchesters, und die zehn Finger genügen, um die Harmonie wiederzugeben, welche durch den Verein von hunderten von Musicirenden hervorgebracht werden. Durch seine Vermittelung wird es möglich Werke zu verbreiten, die sonst von den Meisten wegen der Schwierigkeit ein Orchester zu versammeln ungekannt bleiben würden. Es ist sonach der Orchestercomposition das, was der Stahlstich der Malerei ist, welche er vervielfältigt und übermittelt. Und entbehrt es gleich der Farbe, so ist es doch im Stande Licht und Schatten wiederzugeben."

Und um so das Ziel zu erreichen, die „segenduftenden Schwingen" einer Kunst, welche man mit Recht als die Idee der Welt, die Seele der Menschheit selbst bezeichnet hat, auch über die ganze lebende Mitwelt und Nachwelt ausgebreitet zu sehen, setzte er sich dann nach seiner Virtuosenlaufbahn zur Ruhe, nein zurecht, und gründete jenes „Weimar." Denn es mußte dasselbe Deutschland sein, von dem er selbst schon 1838 an seinen Freund Berlioz geschrieben hatte, das Studium der Kunst sei hier im allgemeinen weniger oberflächlich, das Gefühl wahrer, die Gewohnheiten besser: „Mozarts, Beethovens und Webers Ueberlieferungen sind nicht verloren gegangen, diese drei Genien haben in Deutschland mächtig Wurzel gefaßt!" Ohne dieses Weimar aber bestände heute gewiß keine Vortragskunst, welche der Anschauung und Leistung wie der modernen so der classischen Production ebenbürtig wäre.

Ja selbst „München" und „Bayreuth", wie wären sie ohne die Meister-Schüler möglich gewesen, die von diesem Claviere aus Liszt zu jeder Art ausdrucksvoller, schwunghafter, zündender Darstellung des Einzelnsten wie des Ganzen bildete!

Wir geben, um nun zum Schlusse auch die gleichsam sinnenhafte Anschauung dieses moralisch und künstlerisch gleich fruchtbringenden und weitreichenden persönlichen Einwirkens des stets jugendlichen Altmeisters zu bereiten, zunächst die lebendig schildernde Skizze eines Kindes dieser Weimarer Hochschule selbst und dann die Reihe der Meister-Schüler, die Liszt gebildet hat und die ihm fortwährend mehr sein ideales Wünschen und Hoffen zur That und Wahrheit machen helfen.

„Musikstudien in Deutschland", so berichtete die Allgemeine deutsche Musikzeitung von 1881, „betitelt sich ein in Amerika sehr verbreitetes, elegant und geistvoll geschriebenes kleines Buch.*) Es sind Briefe, welche die amerikanische Verfasserin, Miß Amy Fay, von Deutschland aus, während ihrer Studien bei Tausig, Kullak, Deppe, Liszt in ihre Heimat gerichtet hat. Sie bekunden nicht nur ein großes Verständnis für Musik und Kunst im allgemeinen, sondern auch eine außergewöhnliche Menschenkenntnis. Miß Fay hat Empfinden für die feinsten Regungen der Seele. Mit wahrhaft stereoskopischer Treue versteht sie die großen Eigenschaften und die kleinen Eigenheiten der bedeutenden Männer, mit denen das Glück sie in Berührung brachte, zu zeichnen. Von dem vielen Schönen und Reizvollen, das die Briefe enthalten, müssen natürlich diejenigen, die von Liszt erzählen, das größte allgemeinste und auch nachhaltigste Interesse erwecken. Wir wählen aus ihnen einige kleine Proben, weil wir wissen, daß die Gefühle der Verehrung, der Liebe, der staunenden Bewunderung, welche die Verfasserin für Liszt hegt, in

*) Es ist kürzlich auch deutsch erschienen (Berlin, R. Oppenheim).

tausend und aber tausend Herzen mächtig wiederklingen werden.

„Miß Fay sah den Meister zuerst in Weimar im Theater mit drei Damen, von denen eine sehr hübsch war. Er saß, so erzählt sie, mit dem Rücken gegen die Bühne, augenscheinlich dem Spiele nicht die leiseste Aufmerksamkeit schenkend, denn er plauderte beständig, und doch entging ihm auch die kleinste Nüance nicht, wie ich an seinem Gesichtsausdruck wahrnehmen konnte. Liszt ist der denkbar interessanteste und dabei sofort den bedeutendsten Eindruck machende Mann, groß und schlank, mit tiefliegenden Augen, buschigen Augenbrauen und langem grauen Haare. Sein Mund geht an den Winkeln etwas in die Höhe, was ihm, sobald er lacht, einen feinen mephistophelischen Ausdruck giebt. Seine Hände sind sehr schmal, mit langen schlanken Fingern, die aussehen, als hätte er doppelt so viel Gelenke wie andere Leute. Sie sind so beweglich und biegsam, daß es einen fast nervös macht, sie anzusehen. Die Eleganz seiner Manieren ist unvergleichlich. Wenn er in der Loge aufstand, z. B. legte er, nachdem er sich von den Damen verabschiedet, die Hand auf sein Herz und machte eine leichte Verbeugung, — nicht mit Affektation oder aus bloßer Galanterie, nein mit jener ruhigen Höflichkeit, die einem das Bewußtsein gab, daß keine andere Form sich vor einer Dame zu verbeugen, recht und geeignet wäre. Es war ganz charakteristisch. Aber das Außerordentlichste an Liszt ist der wunderbare Wechsel seines ausdrucksvollen Mienenspiels. Einen Augenblick sieht er dichtend, träumerisch, tragisch aus, den nächsten einschmeichelnd, liebenswürdig, ironisch, sarkastisch. Immer aber dieselbe fesselnde Grazie seiner Manieren! Er ist eine vollkommene Studie. Er ist ganz Geist, aber ich möchte glauben, die Hälfte der Zeit wenigstens ein spottender Geist. Ganz Weimar betet ihn an und sie sagen, daß die Frauen noch immer vollkommen närrisch um ihn werden. Wenn er

ausgeht, grüßt ihn wie einen König Jedermann. Liszt sieht aus, als wäre er durch Alles gegangen. Sein Antlitz ist gleichsam mit Erfahrungen bedeckt. Er trägt einen längeren Abbe-Rock, der fast bis zu seinen Füßen reicht. Er gemahnt mich an die Magier alter Zeiten, und es war mir, als könnte er mit einer Berührung seines Zauberstabes uns alle verwandeln.

„Die Empfehlungen der Frau Gräfin von Schleinitz verschafften der Verfasserin Zutritt zu Liszt. Sie fährt fort: Morgen soll ich ihm meine Aufwartung machen, obgleich ich nicht weiß, wie der Löwe sein wird, wenn ich ihn in seiner Höhle aufsuche. Ich brachte die Hmoll-Sonate von Chopin und wollte nur den ersten Theil spielen, denn er ist sehr schwierig und es bedurfte schon all meiner Arbeitskraft, um nur diesen vorzubereiten. Aber Liszt vorspielen erinnert mich an den Versuch, den Elephanten im zoologischen Garten mit Stücken Zucker füttern zu wollen. Er herrscht über alle Dinge, als wenn sie ihm nichts wären, und verlangt ernsthaft noch mehr. Glücklicherweise begann einer meiner Finger zu bluten und dies gab mir einen schicklichen Vorwand um aufzuhören. Liszt setzte sich selbst hin und spielte die drei letzten Sätze. Es war das erste Mal, daß ich ihn hörte, und ich wußte nicht, welchem Theile ich den Vorzug geben sollte, dem Scherzo mit seiner wundervollen Beweglichkeit und Leichtigkeit, dem Adagio mit seiner Tiefe und seinem Pathos oder dem Finale, bei dem die ganze Claviatur zu donnern und zu blitzen schien. So völlig Leben ist alles, was er spielt, daß es scheint, als sei es nicht nur Musik, der wir lauschen, sondern als hätte er eine wirkliche Gestalt wach gerufen, die wir vor unseren Augen athmen sehen. Es giebt mir allemal eine geisterhafte Empfindung ihn zu hören, ich glaube die Luft mit Geistern bevölkert. Ach! er ist ein vollkommener Zauberer! Es ist aber ebenso anziehend, ihn zu sehen wie ihn zu hören. Denn sein Gesicht verändert sich

bei jeder Modulation des Stückes: er sieht genau so aus, wie er spielt. Etwas ist in ihm, das vollständig gefangennimmt: eine Art zartfeiner, zufälliger Lustigkeit, die hie und da auf euch herableuchtet. Es ist etwas ganz Eigenthümliches und wenn er in dieser Weise spielt, so kommt der bezauberndste Ausdruck über sein Antlitz. Es scheint, als ob ein kleiner neckischer Kobold hervorblitzte und Versteckens mit euch spielte.

„Freitag kam Liszt und machte mir einen Besuch, spielte sogar ein wenig auf meinem Clavier. Denkt nur, solche Ehre! Gleichzeitig lud er mich für den Sonntag zu einer Matinée ein, die er zu Ehren einer durchreisenden Gräfin gab . . . Er spielte fünfmal, die letzten Male vierhändig mit Kapellmeister Lassen, und forderte mich auf, die Noten umzuwenden. Großer Gott! Wie liest er! Es ist schwer ihm umzublättern. Er liest immer so weit voraus und übersieht mit einem Blick fünf Takte, so daß man errathen muß, wenn man glaubt, daß er das Blatt umgewendet haben will: einmal drehte ich zu spät, das andere Mal zu früh um. Nicht ganz die Situation für mich Schüchterne!

„Zu Hause trägt Liszt den längeren Abbe-Rock nicht, sondern einen kurzen, der ihm ein viel künstlerischeres Aussehen giebt. Es ist so köstlich in diesem seinem Heim. Die Frau Großherzogin von Weimar selbst hat es für ihn möbliren und einrichten lassen. Die Wände sind lichtgrau mit goldenen Leisten, die rings um das Zimmer laufen. Es sind eigentlich zwei Zimmer, welche durch rothe Vorhänge in der Mitte getheilt, aber nicht getrennt werden. Die Möbel sind dunkelroth, und jedes einzelne ist so comfortabel, ein großer Gegensatz zu der gewöhnlichen deutschen Dürftigkeit und Steifheit. Ein prachtvoller großer Flügel steht an einem Fenster. Ein anderes Fenster ist stets weit offen und geht auf den Park, da ist ein Taubenschlag gegenüber, und die Tauben promeniren auf und nieder auf dem Dache und fliegen auf und schwirren mitunter bis

zum Fenstersims, das erfreut Liszt. Sein Schreibtisch ist reizend ausgestattet mit Dingen, die alle übereinstimmen. Alles ist von Bronce: Tintenfaß, Briefbeschwerer, Feuerzeug u. s. w. Stets ist eine der Kerzen angezündet, an der die Herren ihre Cigarren anzünden können. Ein Teppich — Seltenheit in Deutschland! — bedeckt den ganzen Fußboden. Liszt geht gewöhnlich umher, raucht, spricht und ruft den Einen oder den Anderen von uns zum Spielen auf. Von Zeit zu Zeit setzt er sich auch hin und spielt selbst, wenn ihm eine Passage nicht recht ist, und wenn er guter Laune, macht er die ganze Zeit über kleine humoristische Bemerkungen. Sein Spiel war eine vollkommene Offenbarung für mich und hat mir eine ganz neue Einsicht in die Musik verschafft. Ihr könnt nicht begreifen, ohne ihn zu hören, wie poetisch er ist. Und die tausend Schattirungen, die er über das simpelste Ding ausstreut! Er ist gleich groß nach allen Seiten. Vom Zephyr bis zum Sturm gebietet er über die ganze Skala.

„Aber Liszt ist nicht im geringsten wie ein Lehrer und kann auch nicht als ein solcher angesehen werden. Er ist ein Monarch, und wenn er sein königliches Scepter ausstreckt, so mögt ihr euch hinsetzen und ihm vorspielen. Ihr dürft ihn niemals auffordern euch etwas vorzuspielen, so heiß euer Herz auch darnach verlangt. Ihr könnt euch auch nicht anbieten, selbst zu spielen. Ihr legt die Noten auf den Tisch, damit er sieht, ihr wünscht zu spielen und setzt euch. Er geht auf und ab, betrachtet die Noten, und wenn ein Stück ihn interessirt, ruft er euch auf.

„Gestern hatte ich Au bord d'une source vorbereitet. Ich war nervös und spielte schlecht. Er wurde gleichwohl nicht ärgerlich, sondern setzte sich hin und spielte das ganze Stück selbst, ach! so wundervoll! Ich kam mir wie ein Holzhacker vor. Die Noten schienen sich von seinen Fingerspitzen zu kräuseln mit fast unmerklicher Bewegung. Als er sich dem Ende näherte, sah ich den feinen schalkhaften

Ausdruck über seine Züge gleiten, den er immer annimmt, wenn er überraschen will, und plötzlich greift er einen unerwarteten Ton und extemporirt einen poetischen kleinen Schluß, ganz verschieden von dem geschriebenen. Könnt ihr euch verwundern, daß die Menschen verrückt werden über ihn? —

„Eine bedeutende Schülerin Henselt's war angekommen und hatte sich bei Liszt unter großem Beifall hören lassen. Miß Fay fährt fort: Sie spielte mit vielem Aplomb, obgleich ihr Anschlag eine gewisse Härte hatte. Aber — alles Spiel klingt trocken neben dem Liszts, denn seines ist lebende, athmende Verwirklichung von Poesie, Leidenschaft, Grazie, Witz, Koketterie, Trotz, Zärtlichkeit und allen nur denkbaren bezaubernden Eigenschaften.

„Wenn ich bei ihm war, bin ich meist geneigt, mich aufzuhängen. Ach! er ist nach allen Richtungen hin das phänomenalste Wesen. Was ihr auch je gehört haben mögt, es kann euch doch nichts eine Idee von ihm geben. Kurz und gut, er repräsentirt die ganze Skala menschlicher Leidenschaften. Er ist ein vollständiges Prisma und strahlt das Licht in allen Farben zurück, gleichviel wie ihr ihn erblickt. Seine Schüler beten ihn an, wie in Wahrheit jedermann thut. Denn etwas Anderes ist ganz unmöglich, gegenüber einem Wesen, dessen Genius zu allen Zeiten und überall hervorbricht und dessen Charakter ein so überaus einnehmender ist.

„An einem Tage dieser Woche, als wir bei Liszt waren, fanden wir ihn so gut gelaunt, daß es schien, als wäre er plötzlich um zwanzig Jahre verjüngt. Ein Schüler des Stuttgarter Conservatoriums, Herr V., spielte ein Concert. Während der ganzen Zeit unterhielt Liszt ein kleines satyrisches Feuer, aber in gutmüthiger Weise. Alles, was er sagt, ist so treffend. An einer Stelle, als V. die Melodie schwach, fast undeutlich spielte, nahm Liszt plötzlich seinen Sitz am Flügel ein und sagte: ‚Wenn ich spiele, so

spiele ich allemal für das Volk auf der Galerie, sodaß die Leute, die nur fünf Groschen für ihren Platz zahlen, auch was hören.' Dann begann er, und o! wie wünschte ich, daß ihr es vernommen hättet! Der Ton schien nicht laut zu sein, aber er war weittragend und drang durch. Als er geendet hatte, hob er eine Hand in die Luft und man glaubte ordentlich das Volk auf der Galerie zu sehen, wie es den Ton aufsog. Dies ist die Art, wie Liszt lehrt. Er vergegenwärtigt euch eine Idee und diese nimmt Besitz von eurem Geiste und haftet da fest. Musik ist ein so wirkliches sichtbares Ding für ihn, daß er stets augenblicklich auch in der wirklichen Welt ein Sinnbild findet, um seine Ideen auszudrücken.

„Wie er es ertragen kann, uns spielen zu hören, ist mir unbegreiflich. Ich versichere euch, wie schön wir auch irgend ein Stück wiedergeben, im Augenblick, da Liszt es spielt, ist es nicht wiederzuerkennen. Sein Anschlag und die besondere Art des Pedalgebrauchs sind zwei Geheimnisse seines Spieles, und dann dringt er tief in die verborgensten Gedanken des Componisten und holt sie herauf an die Oberfläche, sodaß sie herunterleuchten auf euch, einer nach dem andern, gleich Sternen.

„Je mehr ich von Liszt sehe und höre, um so mehr wächst mein Erstaunen! Ich kann weder essen noch schlafen an den Tagen, an denen ich zu ihm gehe. — — Ich muß oft an das denken, was Tausig eines Tages zu mir sagte: ‚Ach, mit Liszt verglichen, sind wir andern Künstler doch nur Lumpen.' Damals glaubte ichs nicht, aber jetzt sehe ich, daß er Recht hatte.

„Liszt macht oft so bezaubernde kleine Sachen! Neulich z. B. spielte Fräulein Gaul ihm etwas vor und da kamen zwei Läufe und nach jedem Laufe zwei Staccatoaccorde. Sie machte sie sehr schön und schlug die Accorde unmittelbar darauf an.

„Nein, nein! sagte Liszt. Nachdem Sie einen Lauf ge-

macht haben, müssen Sie eine Minute warten, bevor Sie den Accord anschlagen, wie in Bewunderung Ihrer eigenen Ausführung. Sie müssen pausiren, als wollten Sie sagen, wie nett habe ich das gemacht! — Dann setzte er sich nieder und machte selbst einen Lauf, wartete eine Secunde und schlug dann zwei Accorde scharf an, gleichzeitig sagend: ‚Bra—vo,‘ spielte wieder, nahm die anderen Accorde und sagte abermals: ‚Bra—vo!‘ Und wirklich es war, als ob das Clavier sanft applaudirt hätte! In dieser Art spielt er jedes Stück; und es ist als ob das Instrument mit menschlicher Zunge redete.

„Nichts kommt seinem Beethoven-Spiele gleich. Wenn er eine Sonate spielt, so ist es, als wenn die Composition vom Tode auferweckt würde und verklärt vor euch stände. Man fragt sich: ‚Habe ich das je gespielt?‘

„Einst bat Miß Fay den Meister, ihr zu sagen, wie er einen ganz bestimmten Effect bei einer seiner großen Passagen hervorbringe. Er lächelte und spielte sofort die ganze Passage. ‚O, ich habe viele Dinge erfunden,‘ sagte er leicht hin, ‚dies zum Beispiel!‘ Und nun begann er einen doppelten chromatischen Octavenlauf im Basse. Es war großartig und wiederhallte durch das ganze Zimmer. ‚Herrlich, herrlich,‘ sagte ich. ‚Haben Sie mich je den Sturm nachahmen hören?‘ fragte er. ‚Nein.‘ ‚Ah, Sie sollten mich einen Sturm spielen hören, Stürme sind meine Force!‘ Dann zu sich selbst zwischen den Zähnen, während sein Auge leuchtete wie das eines Zauberers, als ob er in Wirklichkeit dem Winde gebieten könnte: ‚Da krachen die Bäume.‘ Wie heiß wünschte ich, er möchte den Sturm spielen. Aber er that es nicht. Ach, daß wir armen Sterblichen hier unten so oft Moses' Schicksal theilen müssen und nur einen Blick in das verheißene Land werfen dürfen, und dies noch ohne den Trost, ein Moses zu sein.

„Mitunter spielt Liszt auch einmal einen falschen Ton,

aber das beirrt ihn nicht im geringsten. Im Gegentheil, es vergnügt ihn eher, wenn er einmal fehl greift, da es ihm Gelegenheit giebt, sein Genie zu entfalten und der Sache eine solche Wendung zu geben, daß die falsche Note als der Leitton zu neuer unerwarteter Schönheit dient. Etwas Aehnliches passirte ihm in einer der Sonntags-Matinéen, als das Zimmer voll des gewähltesten Publicums und seiner Schüler war. Er arpeggirte in großartiger Weise vom Baß nach oben über die Claviatur, wobei er einen halben Ton tiefer ankam, als er beabsichtigte. Ich hielt den Athem an und war neugierig, ob er uns mitten in der Luft, die Harmonie unaufgelöst lassen oder ob er sich der Demüthigung unterwerfen werde, sich zu verbessern, gleich gewöhnlichen Sterblichen. Ein halbes Lächeln glitt über sein Gesicht, als ob er sagen wollte: ‚Denkt nur nicht, daß solch eine Kleinigkeit mich bekümmert,‘ und augenblicklich rollte er das Clavier herunter, in Harmonie mit dem fälschlich angeschlagenen Ton, und dann ging er frei hinauf in einer zweiten großen Passage, aber diesmal bis zur richtigen Note. Niemals habe ich eine herrlichere Probe von Sicherheit gesehen. Es war so klug gewandt und so völlig charakteristisch für Liszt! Statt daß er euch Gelegenheit gab zu sagen: ‚Er hat einen Fehler gemacht,‘ zwang er euch zu sagen: ‚Er zeigt uns, wie man sich aus der Verlegenheit ziehen müsse.‘

„An einem andern Tage hörte ich ihn von einem Stücke ins andere gehen, indem er aus dem Finale des ersten ein Vorspiel zum zweiten machte. So wunderbar waren die beiden ineinander gewebt, daß man kaum wahrnehmen konnte, wo das eine aufhörte und das andere anfing. — Ach, welch leichte Grazie! Niemand wird ihm je gleichkommen! In solch rollenden Bässen, solch duftigem Discant (Those rolling basses and those flowery trebles). Und dann seine Adagios! Wenn man ihn da hört, so fühlt man, daß sein Spiel auf einer Höhe steht, wo es von

allen Erdenschlacken geläutert, nur mehr ein Aushauchen der gerade zum Himmel emporsteigenden Seele ist.

„Das kleine Buch bringt noch so viel des Schönen, daß wir uns gewaltsam zwingen müssen, aufzuhören. Aber einen reizenden Zug Liszts noch wiederzugeben, können wir uns zum Schlusse nicht versagen.

„Miß Fay berichtet: Gottschalg, Organist in Weimar, sagte mir, daß Tausig einmal, als er in Geldverlegenheit war, die Partitur zu Liszts ‚Faust‘ und einen Haufen eigener Noten für fünf Thaler einem Diener verkauft habe. Gottschalg, der zufällig davon hörte, kaufte sie sofort zurück. Dann ging er zu Liszt in der Absicht, ihm zu sagen, daß er die Partitur habe. Zufällig hatte am selben Tage der Verleger darum geschrieben, und Liszt suchte überall darnach und kehrte das ganze Haus um. — — — Er befand sich in einer entsetzlichen Stimmung, weil die Partitur sich nirgends fand. ‚Die Arbeit eines ganzen Jahres verloren,‘ rief er und war in solcher Wuth, daß er, als Gottschalg ihn zum dritten Male fragte, wonach er suche, sich umwandte, mit dem Fuße aufstampfte und sagte: ‚Sie verwünschter Kerl, können Sie mich nicht in Frieden lassen, müssen Sie mich mit Ihren dummen Fragen quälen?‘ Gottschalg wußte wohl, was fehlte, aber wollte seinen kleinen Scherz haben. Endlich hatte er Mitleid mit Liszt und sagte: ‚Herr Doctor, ich weiß was Sie verloren haben, die Partitur zum Faust.‘ ‚O —‘ sagte Liszt, augenblicklich seinen Ton ändernd — ‚wissen Sie etwas von ihr?‘ ‚Natürlich!‘ — sagte Gottschalg — und erzählte Tausigs Streich und wie er die kostbare Musik wieder erlangt hatte. Liszt war außer sich vor Freude und rief aus: ‚Wir sind gerettet, Gottschalg hat uns gerettet.‘ Und dann berichtete Gottschalg, daß Liszt ihn in seinem Entzücken umarmt und sich nicht habe genug thun können, um seine vorige Heftigkeit wirklich gut zu machen. Nun, man sollte denken, daß es jetzt mit Meister Tausig aus gewesen wäre! Aber ganz

und gar nicht! Wenig Tage darauf war Tausigs Geburtstag. Madame C. nahm Gottschalg bei Seite und bat ihn die Sache mit den gestohlenen Noten fallen zu lassen, denn Liszt hänge so an seinem Carl, daß er die Geschichte zu vergessen wünsche. Kurz, Liszt küßte Carl und gratulirte ihm zu seinem Geburtstage, er tröstete sich mit seiner alten Behauptung: ‚Du wirst entweder ein großer Lump, mein kleiner Carl, oder ein großer Meister!‘

„O — du liebenswürdiger großer Meister Liszt!“

So schließt unser Bericht über das liebenswürdige Buch, dem seit den „seelenvollen Phantasien“ Bettina's über Beethoven von Frauenhand nichts an die Seite zu setzen ist.

So folge denn zuletzt und zwar nach des Meisters eigener Approbation, wie sie als Facsimile unser Werkchen krönt, ein Verzeichnis der hauptsächlichsten Schüler Liszts. Wir leiten dasselbe mit einem Spruche des Meisters ein, welcher beweist, wie sehr in jeder Weise ihm jenes Wort Beethovens gegen Bettina über die Musik: „Auch ihr liegen die hohen Zeichen des Moralsinns zu Grunde!“ Wahrheit und Wollen zugleich geworden. Es lautet:

„Zu den höheren Aufgaben der Kunst gehört es, den Heldenmuth nicht nur darzustellen oder zu besingen, — sondern einzuflößen. Dafür sollen die Künstler ihn empfinden, bewahren und als segnende Flamme verbreiten.

Weymar, März 1859.

F. Liszt.“

Die Hauptschüler Liszts.

Hans von Bülow, Intendant in Meiningen.
Carl Tausig. †
Franz Bendel. †
Hans von Bronsart, Intendant in Hannover.

Carl Klindworth, Professor am Moskauer Conservatorium.
Alexander Winterberger, Professor am St. Petersburger Conservatorium.
Julius Reubke.
Theodor Ratzenberger. †
Robert Pflughaupt. †
Friedrich Altschul.
Nicolaus Neilissoff. †
Carl Bärmann, Professor am Münchener Conservatorium.
Dionys Pruckner, Professor am Stuttgarter Conservatorium.
Ferdinand Schreiber.
Louis Rothfeld.
J. Sipoß, Leiter einer Musikschule in Budapest.
George Leitert.
Julius Richter.
Louis Jungmann in Weimar.
William Mason, New-York.
Max Pinner, New-York.
Jules Zarembsky, Professor am Brüsseler Conservatorium.
G. Sgambati, Professor am Liceo di Roma.
Carlo Lippi, Professor am Liceo di Roma.
Siegfried Langaard, Dänemark.
Carl Pohlig.
Arthur Friedheim.
L. Marek in Lemberg.
F. Reuß in Baden-Baden.
Bertrand Roth, Professor am Frankfurter Conservatorium.
Kellermann.
Carl Stasny.
Josef Wieniawsky.

Ingeborg Stark-Bronsart.
Sophie Menter-Popper.
Sophie Pflughaupt. †
Aline Hundt. †
Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer.
Ahrenda Blume.
Anna Mehlig.
Vera Timanoff, Rußland.
Martha Remmert.
Sara Magnus-Heinze.
Dora Petersen.
Ilonka Ravacz, Ungarn.
Cäcilia Gaul, Amerika.
Marie Breidenstein in Erfurt.
Amy Fay, Amerika.*)

Ende.

*) Sowohl hier wie bei dem letztverzeichneten der Schüler hat der Meister selbst „2c. 2c." hinzugeschrieben. — In sein segensreiches praktische Wirken ins Große und Ganze der Kunst als Präsident des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" giebt noch einen Einblick wenigstens für das letzte Lustrum das Kapitel „Liszt und die Gegenwart" in dem Buche „Mosaik. Für Musikalisch-Gebildete" (Leipzig 1882).

Inhalt.

Verehrter lieber Freund,

Stets habe ich Ihnen zu danken, was auch herzlich gerne geschieht.

In der Liste meiner zahlreichen musikalischen Jünger, Befreundeten und Schüler, wovon mehrere als bedeutende Meister fungiren während andre sich im Clavier=spielen verhalten, scheint mir eine kleine Rang Veränderung passend. Carl Klindworth, Winterberger, Julius Reubke und Ratzenberger sollen gleich nach Hans von Bronsart stehen. Auch chronologisch ist dies richtig.

Sophie Menter, die ich seit
vielen Jahren als die glänzendste
und vollendetste der jetzigen Pianistinen
schätze, möge in derselben Liste
neben Ingeborg Stark, Platz nehmen.
Zur Verdeutlichung für das
Publikum wäre der Titel
„Professor am Conservatorium"
an ihren Namen beizufügen.

In 10 Tagen gedenke
ich wieder in Rom zu sein.
Meine dortige Adresse (auch
für die Villa d'Este):
„Via e hôtel Alibert".

Getreu und dankbar
ergebenst
F. Liszt

29ten Sept. 81.
Bayreuth.

Berges, Ph., Amerikana. Humoristische Skizzen. 2 Bände. à 20 Pf.

Blumauer, A., Virgils Aeneis. Travestie. 40 Pf. — Geb. 80 Pf.

Bögh, Erik, Humoristische Vorlesungen. Aus dem Dänischen von Wilhelm Lange. 2 Bände. à 20 Pf.

—, Der Theaterkobold. Humoreske. Deutsch von J. Martens. 20 Pf.

Brentano, F., Heitere Geschichten. Zwei Bände. à 20 Pf.

Bürger, G. A., Münchhausens Reisen u. Abenteuer. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

Cronheim, R., Fähnrichsgeschichten. Humoresken. 20 Pf.

Daudet, A., Tartarin aus Tarascon. Deutsch von Gerstmann. 20 Pf.

Degen, In der Kaserne. 20 Pf.

—, Aus dem Militärleben. 20 Pf.

Denison, M. A., So'n Mann wie mein Mann. Ehestands-Humoreske. Dtsch. v. P. Heichen. 40 Pf. — Geb. 80 Pf.

Detmold, Joh. Herm., Randzeichnungen. — Anleitung zur Kunstkennerschaft. Satiren. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

Eckstein, E., Humoresken. 2 Bde. à 20 Pf.

—, Der Besuch im Carcer. Humoreske. Mit 6 Original-Illustrationen von G. Sundblad. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

Gaudy, Fr. Frhr., Aus dem Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

—, Schülerliebe und andere Humoresken. 20 Pf.

Habberton, J., Helene's Kinderchen. Humoreske. Deutsch von M. Greif. 40 Pf. — Geb. 80 Pf.

—, Andrer Leute Kinder oder Bob und Teddi auf Reisen. Deutsch von M. Greif. 60 Pf. — Geb. 1 M.

Jerrold, D., Frau Kaudels Gardinenpredigten. Deutsch von Dr. Carl Tornow. 40 Pf. — Geb. 80 Pf.

Knigge, A., Die Reise nach Braunschweig. Ein komischer Roman. 20 Pf.

Kock, P. de, Der bucklige Taquinet. Kom. Roman. Deutsch v. Denhardt. 40 Pf.

Kortum, Dr. C. A., Die Jobsiade. Herausgeg. von Schnettler. 60 Pf. Geb. 1 M.

Lenz, Ph., Militärische Humoresken. 5 Bände. à 20 Pf. — Zus. in 1 Band geb. 1 M. 20 Pf.

Inhalt. 1. **Bd.:** Herr Mandelbaum in Uniform. Die Bataillonsfahne. Hahns Streiche. — 2. **Bd.:** Das Trinkgeld. Die langen und die kurzen Hosen. — 3. **Bd.:** Ein Spazierritt. Des Lieutenants Hund. Der Besuch beim Lieutenant. Sergeant Meyer. — 4. **Bd.:** Die Uhr. Die Strafpredigt. — 5. **Bd.:** Der Säbel. Auf Strafwache. Unser Franzose.

Lichtenberg, G. Chr., Ausgewählte Schriften. Herausgegeben v. Eugen Leyden. 80 Pf. — Geb. 1 M. 20 Pf.

Mark Twain, Ausgewählte Skizzen. Dtsch. v. Wilhelm Lange u. H. Osmin. 4 Bände. à 20 Pf.

Märzroth, Dr., Lachende Geschichten. Humoristische Erzählungen u. heitere Geschichten. 4 Bände. à 20 Pf.

Müller, Joh. G., Siegfried von Lindenberg. 80 Pf.

Nötel, C., Vom Theater. Humoristische Erzählungen. 5 Bände. à 20 Pf.

Pötzl, Ed., Kriminal-Humoresken. Skizzen und Typen aus den Wiener Gerichtssälen. 3 Bändchen. à 20 Pf. Zus. in 1 Bd. geb. mit Illustr. 1 M.

—, Rund um den Stephansturm. Geheftet: 40 Pf. — Gebunden: 80 Pf.

Inhalt. Geschichten aus der Wienerstadt: 1. Das bucklige Huhn. 2. Ein Löffel Suppe. 3. Sie muß aufs Land. 4. Das Glück des Pilgers. 5. „Unsereiner wird ja net g'fragt". 6. Umgeschmissen. 7. Peter Schöberl, der Redakteur. 8. Ein neuer Kalender. 9. Wie ich Hochstabler wurde. 10. Mein Treibhaus. 11. Wie ich fliegen lernte. 12. Badeleben der Tiere. 13. Die Sylvester-Woche. 14. Die Polizei ist da. 15. Das Bitterwasser. 16. Die Entstehung der Glatze. — Aus dem Junggesellenleben: 1. Der erste Thee. 2. Sturm-Symphonie. 3. Sonntagsruhe. 4. Die kühle Wohnung. 5. Es geht nichts über die Häuslichkeit. 6. Meine Drossel. 7. O Land! 8. Die alte Bibel. 9. Am Kaffeehausfenster. 10. Die drei

Maikäfer. 11. Junggesellen-Leich'. — Fahrstudien. — Kleine Reiseskizzen. — Wiener Typen: 1. Der kleine Mann. 2. Die Gigerln. 3. „Stier". 4. Der Billard-Aufschreiber. 5. Der Sommerkellner. 6. Frau Sorge. 7. Der hypochondrische Gast. 8. Der Preisvogel. 9. Das Glück der Trafikantin. 10. Hundefreunde. 11. Muffi.

—, **Wien.** 1. **Bd.** Skizzen von E. Pötzl. 2. **Bd.** Alt-Wiener Studien von E. Hoffmann. 3. **Bd.** Neues humoristisches Skizzenbuch v. E. Pötzl. — 3 Bde. à 20 Pf.

—, Die Leute von Wien. Neue Folge ausgewählter humoristischer Skizzen. 40 Pf. — Geb. 80 Pf.

Roe, Edwin, Wie sich Jemand in seine Frau verliebt. Amerik. Dorfgeschichte. Deutsch von Karl Knortz. 20 Pf.

Saphir, M. G., Meine Memoiren und anderes. 20 Pf.

Inhalt: Biographische Einleitung. — Meine Memoiren. — Die Zigeunerin. — Eine Eroberung. — Ich als Beobachter. — Die Gastronomie der Juden.

—, Humoristische Vorlesungen. 3 Bändchen. à 20 Pf.

—, Humoristisch-satirische Novelletten und Bluetten. 40 Pf.

Schönthan, Fr. u. P. v., Kleine Humoresken. 4 Bände. à 20 Pf.

Inhalt. 1. **Bd.:** Wie's gemacht wird. Die Berliner Dichterschule. „Der geriebene Salamander". Ein unberühmtes Muster. Eine gute alte ehrliche Haut. O diese Franzosen! Eine eigenthümliche Geschichte. Eine Seelen-Umarmung. Eine wahnsinnige Idee. Schriftsteller unter sich. Mary. Der Chapeau-claque. — 2. **Bd.:** Ein Frack. Lustspielstoffe. Im Schlafwagen. Ein Komödiant der alten Schule. Auch ein Naturalist. Das Jubiläum der tausend Stockstreiche. Eine kritische Erinnerung. Herbsturlaub. Die Geschichte zu einer Pointe. Eine Welt voll Lügen! „Dekamerone" und kein Ende! „Gesellschaft". Bühne und Marine. Eine alte Frau. — 3. **Bd.:** Die Insel der Seligen. „Die Ueberbürdung der Jugend . ." „Ich erlaube mir, mich Ihnen vorzustellen..." Ein „scharfer Kritiker". Auch ein Liebesdrama. Der Kuberß Soubrette. Ein Compagnieroman. Eine Maskenballbekanntschaft. Wieder einmal für die Frauen. Hasenbraten. Was einem Künstler alles passirt. Ein Königreich für einen Salonrock. Der traurige Pierrot. Das Ballkleid. Beim Doctor der Dicken. — 4. **Bd.:** Das Musikalbum. Das Tagebuch. Der Klaviersegen. Kleine Münze. Des Hungerdilettanten Hugo Pinne 8stündiges Fasten. Im Liebhabertheater. Ein Projektemacher. Epigramme und Sprüche. Ein seltener Mensch. Der gute Ton. Kate-Kate. Erholungsreisen. Heinrich Heine's Stiefelknecht. Ein Hausball bei Nabobs. In der Bavaria. Das verunglückt Denkmal.

Schönthan, P. v., Kindermund. Gesammelte Aussprüche und Scenen aus dem Kinderleben. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

—, Der Kuß. Gereimtes u. Ungereimtes über den Kuß. Zweite vermehrte Auflage. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

Schröder, Willem, De Plattdüdsch Sprückwörder-Schatz. 20 Pf.

—, Plattdüdsche Leeder un Döntjes 20 Pf.

Schröder, W. u. A., Humoresken 6 Bände. à 20 Pf.

Stell, B., Lustigi Thurgauer G'schichte Humoresken in Thurgauer Mundart 20 Pf.

Sterne, L., Empfindsame Reise durch Frankreich und Italien. Deutsch von Friedr. Hörlek. 20 Pf. — Geb. 60 Pf.

—, Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy. Deutsch von Adol Seubert. 1 M. — Geb. 1 M. 50 Pf.

Vacano, E. M., Humbug. Eine wunderliche Historie. 20 Pf.

—, Komödianten. 20 Pf.

Velde, C. F. v. d., Das Liebhaber-Theater. Humoreske aus dem erste Zehntel des 19. Jahrhunderts. 20 Pf.

Viola, Die Nadel der Kleopatra un andere Humoresken. 20 Pf.

Weisflog, C., Das große Loos. 20 Pf.

Wolzogen, Alfred Frhr. v., Zwei Humoresken. (Die Unke. — Lori.) 20 Pf.

Zacharià, Der Renommist. 20 Pf.

Zschokke, H., Tantchen Rosmarin. — Das blaue Wunder. Zwei Humoresken. 20 Pf.

Nohl, Ludwig

Liszt

Bd.: 1

[1882]